anxa
83-B
4267

17.50

DAS TOSKANISCHE RELIEF IM 12., 13. UND 14. JAHRHUNDERT

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Großherzoglich Badischen Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg vorgelegt von

WALTHER R. BIEHL

BORNA-LEIPZIG
Buchdruckerei Robert Noske
1910

MEINER SCHWESTER
MARGARETHE

34

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Abschnitt. Die Anfänge des toskanischen Reliefs im 12. Jahrhundert 3
1. Kapitel. Meister Wilhelm und seine Schule 3
2. Kapitel. Bonannus und Biduinus 14

II. Abschnitt. Das toskanische Relief im Ducento 16
3. Kapitel. Die Meister der Baptisteriumsportale in Pisa und ihr Kreis 16
4. Kapitel. Guido da Como und sein Kreis 22
5. Kapitel. Niccolò Pisano 28

III. Abschnitt. Das toskanische Relief im Trecento 36
6. Kapitel. Giovanni Pisano 36
7. Kapitel. Die Fassadenreliefs des Doms zu Orvieto. (Lorenzo Maitani) 41
8. Kapitel. Andrea Pisano 55
9. Kapitel. Andrea Orcagna 67

Vorwort.

Nachstehende Studie möchte als Vorarbeit aufgefaßt werden zu einer Geschichte des toskanischen Reliefs, die Verfasser demnächst erscheinen zu lassen hofft.

Den äußeren Anlaß dazu bot eine von der Heidelberger philosophischen Fakultät gestellte Preisaufgabe. Verfasser hatte das Glück, für seine Lösung den Preis zuerkannt zu erhalten.

Bei der Bearbeitung galt als Richtschnur: den Begriff einer toskanischen Reliefbildnerschule schärfer, als bisher geschehen, herauszuarbeiten und die Hauptzüge der Entwicklung zu charakterisieren, die diese Schule vom 12. bis zum 14. Jahrhundert durchmacht. Besonderes Gewicht wurde auf die Klarstellung der ersten Anfänge gelegt.

Daß hierbei auf dem Wege zu bleiben war, den im besonderen Swarzenski der neueren Forschung gewiesen hat, wird jedem Sachkenner selbstverständlich erscheinen.

Meinem Freunde Willy F. Storck, dem Assistenten an der kunsthistorischen Abteilung des Heidelberger archäologischen Instituts, danke ich an dieser Stelle nochmals für die Mühe, die er sich mit der Beschaffung der oft schwer zugänglichen Literatur gegeben hat.

Einleitung.

Die ersten Spuren toskanischer Reliefkunst verlieren sich noch im Dunkeln. Die Wurzeln des Baumes, dessen goldene Früchte auf edle Abkunft deuten, sind trotz emsigster Forscherarbeit noch nicht bloßgelegt. Einmal schien das erlösende Wort bereits gefunden. H. Semper[1]) stellte den Satz auf, der in seiner Einfachheit wohl bestrickend wirken konnte: „Auf den Bergen des inneren Toskana, fern vom Weltverkehr, bewahrte eine Bildhauerschule das ganze Frühmittelalter hindurch getreu die ältesten Typen christlicher Kunst, fortbauend auf der Tradition des antiken Provinzialstils von Etrurien". Leider konnte Semper seine These nur durch ein Monument erhärten: durch die vielumstrittene Relieffolge aus Ponte allo spino, — jetzt in der Cappella di San Ansano des Sieneser Doms. Schmarsow wies nach in seiner grundlegenden Arbeit über die Anfänge der toskanischen Skulptur,[2]) daß hier das Machwerk eines Schülers Niccolò Pisanos vorliege, — eines stümperhaften Schülers, der die Szenen der Verkündigung, Geburt und Anbetung auf Niccolòs Baptisteriumskanzel von 1260 plump ausschlachtete und den Meister dabei noch überbot in antikisierendem Formalismus. Diese Auffassung ist heute wohl allgemein anerkannt.[3])

Damit war das Fundament der Semperschen These untergraben. Schmarsow suchte sie zwar seinerseits neu zu stützen durch den Hinweis auf den Taufstein der Pieve zu Calci in den Pisaner Bergen.[4]) Die in Arkaden eingestellten Hochreliefiguren,

---

[1]) Zeitschr. f. bildende Kunst VI 1871, S. 363.

[2]) St. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, Breslau 1890, S. 225ff.

[3]) M. Reymond (Sculpture florentine, Florenz 1897, I p. 52) vertritt noch Sempers Meinung.

[4]) Dargestellt ist die Taufe Christi und die Verkündigung. Engelhalbfiguren thronen in den Bogenzwickeln. Datum: um 1150; cf. Schmarsow op. cit. p. 205ff.

die dieser auf der Stirnseite trägt, möchten vielleicht an etruskische Dämonen[1]) erinnern. Sie erinnern aber auch an andere primitive Kunsterzeugnisse, — an „Beninbronzen und mexikanische Sachen", wie ein geistreicher Kritiker[2]) einmal anmerkte. Wir sind kaum berechtigt, ein ununterbrochenes Fortspinnen altetruskischer Traditionen anzunehmen. Beinahe alles, was wir von etruskischen Denkmälern kennen, befand sich während des frühen Mittelalters unter der Erde.[3]) Zudem liegen oberitalienische Einflüsse viel näher. In der Lombardei blühte seit dem Ende des 11. Jahrhunderts eine Bildhauerschule voll Jugendreiz und seltener Expansionskraft.[4]) Sollte nicht von dorther eine Befruchtung Toskanas erfolgt sein? Doch handelt es sich in Calci um ein minderwertiges Stück Dorfkunst. Allgemeine Folgerungen können daran nicht anknüpfen. Um die Anfänge des toskanischen Reliefs zu fassen, dürfen wir nicht Monumente heranziehen, die hie und da in Dorfkirchen ein verstecktes Dasein fristen. Die stilbestimmenden Denkmäler werden wir nur in den Kulturzentren des Landes finden.

---

[1]) Man vergleiche z. B. die Figuren der etruskischen Tempelgiebel im Museo archeologico zu Florenz.

[2]) vgl. Swarzenski, Neuere Literatur über Giovanni Pisano, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1905 S. 33 ff.

[3]) Für das Wenige, das vor Augen stehen mochte, war das Verständnis noch nicht reif. Es blieb Niccolò Pisano vorbehalten, in etruskischen Aschenkisten mit Bewußtheit Vorbilder zu sehen. Im allgemeinen war für den mittelalterlichen Italiener antik identisch mit spätrömisch.

[4]) vgl. Zimmermann, Oberitalienische Plastik, Leipzig 1897.

I. Abschnitt.

Die Anfänge des toskanischen Reliefs im 12. Jahrhundert.

1. Kapitel.

Meister Wilhelm und seine Schule.

Der Vorort Toskanas im 11. und 12. Jahrhundert ist Pisa. Hier nahm die romanische Architektur ihren ersten bedeutenden Aufschwung. Wenn, nach Burckhardts Worten, „das große Verdienst, dem Basilikenbau zuerst wieder neues Leben eingehaucht zu haben, unstreitig den Toskanern gebührt, so bedurfte es zur vollen Ausbildung des Typus des ganzen munizipalen Stolzes einer reichen, im Zentrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, so vertrat südlich Pisa diese Stelle".

Sollte die Skulptur, die in Frühzeiten beinahe immer als Relief auftritt, hier nicht ebenfalls einen Herd besessen haben?

In der Tat tritt uns in Pisa um die Mitte des 12. Jahrhunderts die erste große Künstlerpersönlichkeit entgegen, die schulbildend wirkte. Im Jahre 1162 vollendete Meister Guglielmus nach vierjähriger Arbeit die älteste Kanzel für den Dom seiner Heimat, die eine stolze Reihe spezifisch toskanischer Denkmäler eröffnete.

Sie ist durch Giovanni Pisanos Kanzel zu Beginn des 14. Jahrhunderts von ihrem Platze verdrängt worden[1]) und befindet sich seitdem in der Kathedrale zu Cagliari[2]) auf Sardinien, das

---

[1]) cfr. Milanesi, Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana, Firenze 1901, p. 5.

[2]) Die Identifikation der Cagliareser Kanzeln mit den dokumentarisch beglaubigten pisaner Domkanzeln des Guglielmus hat Scano vollzogen: L'antico pulpito del duomo di Pisa scolpito da Guglielmo d'Innsbruck, Cagliari 1905. — Supino (Arte pisana 1904) wollte die Fragmente der alten Domkanzel in zwei Gruppen von Evangelistensymbolen und Propheten sehen, die sich im Campo-

sich die Pisaner 1257 im Bunde mit dem Grafen Guglielmus von Capraia[1]) unterwarfen. In Pisa selbst erhielten sich nur noch Reste der in kunstvollster Intaglio- und Tarsiaarbeit ausgeführten Chorschranken,[2]) die nach altchristlichem Brauche mit der Kanzel ein Ganzes bildeten.

Die Pisaner waren stolz auf ihren ersten Bildhauer. Sie ließen ihm die Grabschrift in die Domfassade meißeln: Sepultura Guilielmi Magistri Qui Fecit Pergum Sancte Marie.[3]) Er selbst war sich

---

santo (unter Nr. 23) befinden. Die beiden Gruppen, die einst die Lesepulte zweier Kanzeln stützten, sind den entsprechenden Teilen der Cagliareser Kanzeln nahe verwandt, ohne ihr Niveau zu erreichen. Ob es sich hier um eine Vorstufe zur Kunst des Guglielmus handelt oder um tieferstehende Schulwerke, darüber ist die Untersuchung noch nicht abgeschlossen. Die enge Verwandtschaft der Gruppen mit den Arbeiten des Gruamons und Adeodatus in Pistoja (s. unten) macht es wahrscheinlich, daß es sich auch hier nur — in Vögescher Terminologie — um „lokale Rinnsale" der von Guglielmus ausgehenden Strömung handelt. Lasinio (Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Camposanto di Pisa, 1824) setzte die Gruppen um 1000 an! Schubring (Pisa 1902) erwähnt sie sonderbarerweise gar nicht.

[1]) Das Wappen des Guglielmo di Capraia ist an der Epistelkanzel in Cagliari (unter der Himmelfahrt) eingemeißelt.

[2]) Sechs Platten davon befinden sich im Camposanto (fünf sind in die Rückseite eines römischen Friesstückes eingearbeitet, das mit Palmetten, Dreizacken und Delphinen verziert ist), sechs weitere bilden die Dekoration des Altars im Baptisterium. Wahrscheinlich gehören auch noch drei andere Platten im Camposanto dazu, die nur Intaglio-, keine Tarsiaarbeit zeigen. Sie sind genau so groß, wie die vorher erwähnten, aber die inneren Rahmen sind weiter gespannt und aufs feinste mit Bohrer und Hohlmeißel bearbeitet. Sie mögen für einen exponierten Platz bestimmt gewesen sein, denn zwei von ihnen tragen Figuren an Stelle der Rosetten, die sonst die Mittelfüllung abgeben. Das eine Mal ist es ein Engel, das andere Mal eine Deesisdarstellung. Der Stil Meister Wilhelms ist nicht zu verkennen, nur handelt es sich augenscheinlich um Arbeiten eines Steinmetzen, der seiner Leitung unterstand (cfr. Papini, Marmorari Romanici in Toscana, L'Arte, 1909 p. 423 ff.). Schubring (a. a. O. S. 110) bringt die Platten im Camposanto unverständlicherweise mit Guido da Como in Zusammenhang.

[3]) Ob Guglielmus zugleich Dombaumeister war und mit Wilhelm von Innsbruck zu identifizieren ist, der nach Bonannus am Campanile baute, bleibe dahingestellt. Vgl. Milanesi a. a. O. und Supino a. a. O. S. 151. Da nach Rohault de Fleury (Les monuments de Pise au moyen-âge, 1866) die Tätigkeit Wilhelms von Innsbruck am Campanile erst 1234 beginnt, nach Mothes (Baukunst des Mittelalters in Italien, Jena ohne Jahr) gar erst um 1260, so ist die Identität zum mindesten zweifelhaft.

seines Wertes bewußt. In der Inschrift an seine Kanzel nannte er sich: prestantior arte modernis.[1])

Um das Mißverhältnis zwischen der Größe der Kanzel und den kleinen Abmessungen des Domes zu Cagliari auszugleichen, zerlegte man im 17. Jahrhundert Wilhelms Schöpfung in zwei selbständige Teile mit je acht Reliefdarstellungen aus dem Leben Jesu.[2]) Auf der jetzigen Evangelienkanzel findet sich: Die Verkündigung und die Heimsuchung (auf einem Felde vereinigt), die Geburt, die Auferstehung, die Marien am Grabe, der Zorn des Herodes über die Geburt des Messias, der bethlehemitische Kindermord, das Abendmahl und die Gefangennahme; auf der Epistelkanzel: Die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Transfiguration, die Anbetung der Könige, die Heimkehr der Könige und die Himmelfahrt. Jede Darstellung ist durch einen beigegebenen lateinischen Hexameter erläutert.[3])

Die Ikonographie ist im ganzen durch den byzantinischen Kanon bestimmt.[4]) Doch zeigen sich gewisse Modifikationen und Abweichungen, die ein Streben nach Befreiung vom Althergebrachten dokumentieren. Bei der Verkündigung ist Joseph anwesend.[5]) Er steht hinter der Jungfrau, die eine Spule in der Hand trägt.[6]) Auf der Geburt sind die beiden herkömmlichen Motive: Das Kind in der Krippe und das Kind im Bade seitlich angeordnet. Nicht ein Motiv über dem andern, wie es die byzantinische Tradition verlangt. (Diese seitliche Anordnung werden wir an den Kanzeln in Barga und in S. Bartolommeo in Pantano wiederfinden.) Ganz eigenartig ist die Auferstehung gegeben. Man sieht nur die Grabeswächter. Die Figur des Auferstehenden fehlt. Zwei der Soldaten

---

[1]) Die jetzt nicht mehr vorhandene Künstlerinschrift, die sich um den alten, zur Zeit des Barock erneuerten Sockel zog, lautete nach Aleo (Successos Generales de la Isla y Reyno de Sardena, Caller, 1684, Manuskript der Universitäts-Bibliothek zu Cagliari, zitiert von Scano, A proposito del pulpito pisano dell antica Cattedrale di Cagliari, L'Arte 1901 S. 204 ff.) und nach Cossu (Notizie sacre e profane delle città di Sardegna 1780 T. I.: Della città di Cagliari p. 45—46): Hoc Guillelmus opus prestantior arte modernis quatuor annorum spatio sed donis (domini?) centum decies sex mille duobus.

[2]) vgl. Aleo a. a. O. Bd. 2 S. 532.

[3]) cfr. Brunelli, Gli amboni del duomo di Cagliari, L'Arte 1901 p. 59 ff.

[4]) vgl. die Türen in Benevent und das Antipendium zu Salerno.

[5]) Ebenso auf dem Kapitell des Enricus an S. Andrea in Pistoja (s. unten).

[6]) Ebenso auf dem Taufbecken in S. Giovanni in fonte zu Verona.

stützen sich schlafend auf ihren Schild. Die beiden anderen werden von Dämonen gepackt und in die Luft geschleudert, so daß von dem einen nur noch ein Paar zappelnder Beine sichtbar ist. Der kleine nackte Dämon mit Flügeln, großem Kopf und maskenähnlichem Gesicht ist sehr beachtenswert. Er wirkt wie eine Vorstufe zu den Dämonen Niccolò Pisanos auf dem jüngsten Gericht in Pisa. Ein dämonenartiges kleines Wesen findet sich auch auf der Taufe, wo es zu Füßen Christi aus einem Schlauche Wasser hingießt. Eine seltsame Personifikation des Jordanus flumen, die sich auch am Taufstein der Pieve zu Calci findet. Es mag wohl ein antikes Motiv verwertet worden sein.[1]) Sicher ist dies der Fall bei den zierlichen Viktorien, die mit erhobenen Armen das Gesims des Sarkophages Christi stützen, dem die drei Marien nahen.[2]) Beim bethlehemitischen Kindermord fehlt die Figur des Herodes. Beim Abendmahl sitzen die Apostel an einer Tischseite in zwei Reihen hintereinander. Christus sitzt links. Das Haupt des Lieblings ruht an seiner Brust. Er reicht dem vor ihm knienden Judas den eingetauchten Bissen nach Joh. XIII, 26. Diese ikonographisch seltene Episode findet sich genau so an der Kanzel von Volterra, ähnlich auf dem Architravrelief des Gruamons an S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. Nur ist die Gruppe: Christus, Johannes und Judas hier in die Mitte der in einer Reihe sitzenden Apostel gerückt.[3]) Auf der Darstellung im Tempel erscheint Joseph merkwürdigerweise als bartloser Jüngling, im Widerspruch zur Verkündigung, wo er als Greis assistiert.[4])

Eigenartig ist die Darstellung der Transfiguration. Sie beansprucht zwei Felder übereinander für sich, wie auch die Himmel-

---

[1]) An und für sich ist die Anwesenheit des Flußgottes seit dem 11. Jahrhundert auch in der byzantinischen Kunst üblich. Vgl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, München 1885. Ebenso: Didron, Manuel d'iconographie chrétienne (Malerbuch vom Berge Athos) p. 163. Die zur Linken Christi flatternden beiden Engel (sie sind über den Erdboden erhoben und tragen Wolken unter den Füßen) sind mit ihren Brüdern auf der Taufdarstellung an der Pieve in Arezzo zu vergleichen.

[2]) Das Motiv stammt von römischen Sarkophagen. Man vergleiche z. B. den Reiterkampfsarkophag des Camposanto zu Pisa, den Bertoldo für sein berühmtes Relief im Bargello als Vorbild benutzte.

[3]) vgl. auch das Abendmahl auf der geschnitzten Holztür des Doms zu Spalato. — Der Kopf des vierten Apostels von links fehlt in Cagliari.

[4]) Die Köpfe Hannahs und Marias fehlen auf der Darstellung.

fahrt.[1]) Während aber die Himmelfahrt die Trennung in zwei scharf gesonderte Regionen: Empyreum und Erdboden wohl verträgt und das Gesims dazwischen nicht störend empfunden wird, — bei der Transfiguration darf die Verbindung zwischen oben und unten, zwischen der Scene auf dem Gipfel und der am Fuße des Berges nicht unterbrochen werden. Daher wächst der Tabor durch das trennende Gesims ins obere Feld hinein. Und um nun das architektonische Gleichgewicht wiederherzustellen, ließ der Künstler nebenan auf der Taufe die Wellenbänder des Jordan über das untere Gesims hinwegspülen, unbekümmert um die Beeinträchtigung der darunter befindlichen Darstellung im Tempel.[2])

Wir kommen zur Charakteristik der Formelemente. Zunächst die Typen! Sie sind barbarisch, aber höchst eindrucksvoll. Wir sehen mittelgroße, etwas engbrüstige Gestalten mit schweren Köpfen, breiten, gequetschten Gesichtern, großen Händen und verhältnismäßig kurzen Beinen (Sitzriesen!). Der Knochenbau ist stark betont. Zumal die Artikulation der Hände ist mit Liebe herausgearbeitet. Die Haare sind teils in langen, wirren Strähnen, teils in dicken Lockenbüscheln gegeben. Ein Mittelscheitel kehrt beständig wieder. Die Stirnen sind hoch, vielfach gefurcht, die Augen liegen tief unter dem vorspringenden Augenbrauenknochen. Ein zottiger, spitzzulaufender Bart erhöht den martialischen Eindruck der älteren Männerköpfe. Die Gewandung ist antikisierend. Nur die Krieger tragen die Rüstung der Zeit (vgl. die Auferstehung und Gefangennahme). Die Apostel auf dem Abendmahl haben die Toga übergeworfen wie römische Senatoren. Der Faltenstil ist nicht einheitlich. Einmal sind es langdurchgeführte, strähnige Falten dicker Wollenstoffe (z. B. bei den Aposteln der Himmelfahrt), das andere Mal ist es das vielfältige, etwas wirre Geriesel feiner, brüchiger Leinwand mit besonderer Betonung konzentrisch geordneter Schiebungen (vgl. die Gefangennehmung, den Christus des Abendmahls und der Himmelfahrt usw.).[3])

---

[1]) Die Himmelfahrt ist sehr beschädigt. Beinahe alle Köpfe fehlen. Von den Engeln um Christus hat nur noch ein einziger (links oben in der Ecke) seinen Kopf, von den Aposteln unten haben nur die sechs hinteren ihre Köpfe. Auch Christus und Maria sind kopflos.

[2]) Ob damit eine inhaltliche Beziehung zwischen Taufe und Darstellung angedeutet werden soll?

[3]) Venturi (storia dell'arte ital. III p. 929) möchte aus dieser Differenzierung

Die Stellungen und Bewegungen sind bei unleugbarer Plumpheit und Steifheit doch trefflicher und ausdrucksvoll. Besonders auffällig ist das Stehen mit eingeknickten Knien und vorgeschobenem Oberkörper (vgl. die Soldaten der Gefangennehmung).[1]) Auf der Transfiguration sitzt der rechte Jünger unten mit verschränkten Beinen, die linke Hand auf dem linken Knie, die Rechte in staunendem Schrecken erhoben. Der mittelste Jünger kriecht auf allen Vieren — eine barbarische Verdeutlichung des Zubodengeworfenseins — und blickt scheu nach links aus dem Relief heraus. Der Linke steht noch und weist mit ausgestrecktem rechten Zeigefinger nach oben.[2]) Die Bewegung des weihrauchfaßschwingenden Engels auf dem Grabe Christi ist plump und geschraubt. Er scheint zu fallen. Die drei Marien stehen leblos dabei. Daß dem Künstler starke Bewegung nicht liegt, zeigt am besten die primitive Kindermordszene. Dramatische Wirksamkeit geht ihr ab. Wilhelm kannte die Grenzen seiner Kunst und hielt sich weise in einer Sphäre gelassener Ruhe. Meistens wenigstens. Nur bei zwei Szenen trieb es ihn zu größerer Lebendigkeit: bei der Auferstehung und der Himmelfahrt. Die in die Luft geworfenen Söldner und die Engel, welche die Mandorla Christi umflattern, gehören aber auch zu seinen schlechtesten Figuren. Die Grenze der Lächerlichkeit wird hart gestreift.

Die Kompositionen sind von ungleichem Werte. Manche sind überraschend gut (z. B. Darstellung im Tempel, Abendmahl und Gefangennehmung), andere wieder verfehlt. Im allgemeinen wird man kluge Abwägung der Massen und klare Übersichtlichkeit der Anordnung anerkennen. Freilich wird die Gefahr der Monotonie nicht immer umgangen. Am unglücklichsten ist die Geburt. Hier herrscht eine Überfüllung, die sonst stets vermieden ist.

Die Figuren stehen in starkem Hochrelief vor einer Grund-

---

des Gewandstils zwei verschiedene künstlerische Richtungen ableiten, muß aber schließlich doch die Einheitlichkeit der Leitung und Methode zugeben, an der wohl nicht zu zweifeln ist.

[1]) Diese Stellung bevorzugt auch Meister Wilhelm in Modena (vgl. die Genesisdarstellungen am dortigen Dom).

[2]) Dieser Gestus findet sich genau so an der entsprechenden Stelle des Antipendiums zu Salerno. Der Kopf des nach oben weisenden Apostels in Cagliari fehlt, ebenso der des sitzenden Apostels und der des einen Propheten in der Höhe.

fläche, die zumeist mit Ranken und Rosetten zierlich gemustert ist.[1]) Sie sind durchschnittlich in einer, höchstens in zwei Schichten angeordnet, und zwar schräg zum Hintergrunde.[2]) Die zweischichtige Anordnung findet sich besonders an den Schmalseiten. Hierbei sind die Figuren der Vorderschicht beinahe frei herausgearbeitet, vielleicht, um die schwächere Beleuchtung der Seitenteile wett zu machen. Die Aneinanderreihung der Figuren ist eine lose. Überschneidungen kommen kaum vor. Verkürzungen sind klug vermieden. Das Problem der Projektion auf die Fläche ist gar nicht gestellt. Eine Tendenz zum Isokephalismus ist bemerkbar. In der Regel gibt die Größe der Figuren das Höhenmaß für die Platte ab, d. h. Köpfe und Füße stoßen an den Rahmen,[3]) der jedes Relief einfaßt. Die Höhe des Reliefs (von vorn nach hinten) ist jedoch keineswegs durch eine im Rahmen verdeutlichte, ideelle Vorderfläche gebunden. Einzelne Figuren springen mit dem Oberkörper weit vor in ausfahrender Bewegung. Wenn diese „Rahmenreliefs" trotzdem nicht den Eindruck regelloser Willkür hinterlassen, so verdanken sie es ihrer abgewogenen Komposition und ihrer geschlossenen Silhouette.

Den Stil des Meisters Wilhelm[4]) abzuleiten, ist bis jetzt nicht

---

[1]) Die Ornamentierung des Hintergrundes fehlt bei den Reliefs an den Schmalseiten der Kanzeln, aber auch bei einigen Reliefs der Vorderseiten (Darstellung im Tempel, Taufe).

[2]) Der drastische Vergleich mit der Schichtung von Sardinen in der Büchse drängt sich unwillkürlich auf. Diese Art der Figurenschichtung findet sich auch bei Benedetto Antelami, wenigstens bei den Arbeiten der Frühzeit. Vgl. insbesondere die Kreuzabnahme von 1178 in der Cappella Bajardi des Doms zu Parma. Über das Verhältnis Meister Wilhelms zu Benedetto hoffe ich an anderer Stelle ausführlicher handeln zu können. Übrigens ist diese Schichtungsweise bereits in spätbyzantinischen Elfenbeinen vorgebildet. Vgl. z. B. Graeven, Aus Sammlungen in Italien Nr. 70 (*ἡ ἀνάληψις* und *ἡ σταύρωσις* auf einer Platte, Rom, Sammlung Stroganoff) und aus Sammlungen in England Nr. 50 links (die drei Frauen am Grabe Christi und Himmelfahrt, London, British Museum).

[3]) Nur auf der Darstellung im Tempel sind die Figuren mit Rücksicht auf die Architektur dahinter kleiner gegeben.

[4]) Über seine eigene Herkunft möchte ich keine Vermutungen aufstellen. Wir müssen abwarten, bis uns neuer dokumentarischer Aufschluß darüber wird. Die Identifikation mit Wilhelm von Innsbruck erscheint mir unwahrscheinlich, wie ich schon weiter oben darlegte. Das Einfachste dünkt mich, in Wilhelm zunächst einen Pisaner zu sehen.

gelungen. Die Prämissen dazu fehlen uns noch.[1]) Er ist in seiner Art ein ebenso überraschendes Phänomen wie hundert Jahre später derjenige Niccolò Pisanos. Eine große Künstlerpersönlichkeit läßt hier das Niveau seiner Umgebung so weit hinter sich, daß seine Tat den Wert einer autochthonen Neuschöpfung erhält.

Daran wird nichts geändert durch das unbestreitbare Faktum, daß Wilhelm unter oberitalienischem Einfluß stand. Die Lombardei besaß die erste, selbständige Bildhauerschule in Italien, die mit erstaunlicher Schnelligkeit um sich griff. Nichts ist natürlicher, als daß Toskanas erster Plastiker sich an die Kunst der Nachbarprovinz anlehnte. Den Beziehungen ist im einzelnen noch nicht nachgegangen worden. Aber es erscheint recht wohl möglich, daß Wilhelm bei Nikolaus von Ferrara, dem bedeutendsten der oberitalienischen Bildhauer, in die Schule gegangen ist. Die Typen beider Meister sind sehr verwandt. Beiden Meistern ist jene starke Begabung für die Form eigentümlich, die Zimmermann dazu brachte, in Nikolaus den ersten wirklich italienischen Künstler zu sehen.[2]) Bei Nikolaus finden sich auch Ansätze zu einer Reliefauffassung, wie sie Meister Wilhelm weiterbildete. Ich meine die Reliefs an der Fassade von S. Zeno in Verona. Schon das reiche antikisierende Rankenwerk, das die einteilenden Pilaster und Leisten überspinnt, erinnert an Cagliari; dann das überquellende Hochrelief der Figuren und schließlich die Ornamentierung des Grundes, die sich wenigstens bei zwei Reliefs findet: auf der Erschaffung Adams sind es Ranken, auf Evas Erschaffung Rosetten.[3])

---

[1]) Wenigstens in Toskana. Papini in seinem beachtlichen Aufsatz über: Marmorari romanici in Toscana (Arte XII p. 423ff.) schematisiert die Entwicklung toskanischer Marmorkunst folgendermaßen: Vor 1000: Neuverwendung römischer Kassetten. Nach 1000: anfangs rohe Nachahmung römischer Vorbilder mit vegetabilischen und bizarren Motiven, späterhin Einführung figuraler Motive; vgl. auch Schmarsow a. a. O. S. 195.

[2]) Zimmermann a. a. O. S. 85.

[3]) Die Reliefs von S. Zeno sind um 1139 anzusetzen. Inschriftlich nennen sich Nicolaus und Wilhelm als Meister. Von Nikolaus stammen die acht Reliefs zur Rechten des Portals mit Darstellungen aus der Theoderichlegende und aus der Genesis. Der Wilhelm, von dem die 10 Reliefs zur Linken herrühren (zwei ritterliche Kampfszenen und acht Darstellungen aus dem Leben Jesu) ist nach Zimmermann (a. a. O. S. 93) sicher nicht mit Wilhelm von Modena zu identifizieren, sondern als ein Schüler und Gehilfe des Nicolaus anzusehen. Der lesbare Teil der Inschrift Wilhelms lautet: Salvet in eternum qui sculpserit

Ob direkte Beziehungen zur Provence und überhaupt zu Frankreich vorliegen, ist heute noch nicht zu entscheiden. A priori ist die Wahrscheinlichkeit zuzugeben. Frankreich ist nun einmal die hohe Schule für die europäische Plastik im frühen Mittelalter.[1]) Ein Vergleich mit den Reliefarbeiten in St. Gilles und Arles zeigt zum mindesten manche Parallelerscheinung. Die Filiationen müssen aber im einzelnen noch nachgewiesen werden. Reymond geht denn doch zu summarisch vor, wenn er eine unbedingte Abhängigkeit der toskanischen Plastik von der französischen seit dem 12. Jahrhundert konstatiert.[2]) Vöge hat sich bis jetzt damit begnügt, die Verbindungslinie: Arles — Modena (Meister des Pontile) — Pistoja (Meister Enricus) zu ziehen.[3])

Schmarsow hat gelegentlich auf das Portal zu Pompière[4]) (unweit Neufchâteau, Dép. Vosges) verwiesen. Dem ließe sich wohl noch das Tympanon von St. Croix in La Charité (Nièvre) und das der Kirche von Charlieu (Loire) beigesellen.

Aber wie gesagt, die Beziehungen zu Frankreich harren noch einer Spezialuntersuchung. Bis jetzt müssen wir uns mit einigen Hinweisen begnügen. Zusammenfassend darf man wohl behaupten, daß der oberitalienische Einschlag in der Kunst Wilhelms am schärfsten ausgeprägt ist. Byzantinische Elemente kommen erst

---

ista Guillelmum. Weiterhin möchte ich noch auf die Heiligenreliefs hinweisen, die über dem Scheitel der Schildbögen im Mittelschiff des Doms zu Piacenza angebracht sind. Typus und Faltenstil läßt an die Figuren in Cagliari denken (besonders an die Lesepultträger). Mit der Himmelfahrt in Cagliari ist ein Elfenbeinwerk mit gleicher Darstellung im Bargello zu vergleichen. Graeven (italienische Sammlungen Nr. 27) bezeichnet es als italienische Arbeit des 11. Jahrhunderts. Ich neige dazu, es nach Oberitalien, und zwar in die Nähe des Ciboriums von S. Ambrogio in Mailand (12. Jahrhundert) zu versetzen. Beziehungen allgemeiner Art zu Meister Wilhelm zeigt eine Elfenbeintafel mit Leben Jesu vom Ende des 12. Jahrhunderts in der Galerie zu Modena. Vgl. Galerie Nazionali I 1894 p. 50.

[1]) vgl. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894.

[2]) cfr. Marcel Reymond, La sculpture florentine I, Florenz 1897, p. 49 ff.

[3]) vgl. Vöge, Der provenzalische Einfluß in Italien usw., Rep. XXV S. 409.

[4]) cfr. Rep. XV p. 180 (nochmals St. Martin von Lucca). Das Portal in Pompière ist mit Reliefs in drei Streifen übereinander geschmückt. Am Architrav: Einzug in Jerusalem, Maria und Kind, Anbetung der Könige, Verkündigung an die Hirten. Zu oberst in der Rundung: Flucht nach Ägypten und Befehl des Herodes zum Kindermord.

in zweiter Linie, und antike Anklänge sind ganz vereinzelt. Das Beste hat der Meister aus eigener Kraft dazugegeben.

Die Einflußsphäre des Meisters Wilhelm geht weit hinaus über das Weichbild Pisas. Was in Pistoja und Lucca um diese Zeit geschaffen wird, ist von ihm abhängig. Die Meister Gruamons und Adeodatus, die bisher als Begründer einer toskanischen Reliefplastik galten, müssen sich damit genügen lassen, die Schüler eines Größeren zu heißen. 1162 entstand das Abendmahl des Gruamons an S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja; 1166 die Anbetung der Könige von Gruamons und Adeodatus an S. Andrea ebendort.[1]) Ungefähr gleichzeitig wohl auch die darunter befindlichen figurierten Pilasterkapitäle (mit der Verkündigung an Zacharias und an Maria) von Meister Enricus,[2]) 1167 die Szene des ungläubigen Thomas am Türsturz von S. Bartolommeo in Pantano.[3])

Allen diesen Arbeiten ist der dekorative Sinn in der Verteilung der Erhebungen und Flächen gemeinsam, der so bezeichnend ist für Meister Wilhelm. Die Figuren — lose gereiht — heben sich scharf vom ornamentierten Grunde ab. Die Ranken- und Rosettenmotive sind beinahe identisch mit denen in Cagliari. Nur qualitativ geringer ist alles. Die Falten sind ungeschickter, die Köpfe plumper, die Augen liegen in wahren Höhlen, und die großen Münder lassen an tragische Masken denken. Gruamons und Adeodatus kommen dem Meister am nächsten in der Technik. In ihren Motiven sind sie vollständig abhängig von ihm. Man vergleiche den Ritt der Magier, den Zorn des Herodes und die Anbetung an San

---

[1]) Beide Reliefs befinden sich an den Architraven der Hauptportale.

[2]) Auf die Beziehung des Enricus zum Meister des sogen. Pontile im Dom zu Modena (um 1159) ist öfters hingewiesen worden. Vgl. Vöge, Der provenzalische Einfluß in Italien, Repert. XXV und Venturi in: Le Gallerie Nazionali italiane III 1897 (un capitello romanico). Aber es handelt sich hierbei mehr um Äußerlichkeiten, besonders um die südfranzösische „Melonenkappe", die sich sowohl in Modena wie in Pistoja findet. Reliefstil und Typengestaltung hat Enricus zweifellos von Wilhelm übernommen.

[3]) Außer den Aposteln sind auch noch zwei Engel vorhanden (an beiden Seiten zu äußerst). Unter dem Türsturz befindet sich die Inschrift: P | RODOL FIN^{S} | O | ANNI | DOMÑI | MCLXVII |. Nach Schmarsow a. a. O. S. 39 handelt es sich wohl nur um den Operarius, der nicht zugleich der ausführende Künstler war, da der gebräuchliche Zusatz „Magister" fehlt. Vgl. die Inschrift an der Unterseite des Türsturzes von S. Andrea: Tunc erant Operarii Villanus et Pathus filius Tignosi A. D. MCLXVI. Stilistisch leitet das Architravrelief von S. Bartolommeo zu Biduinus über.

Andrea und in Cagliari! — Fratzenhaft entstellt sind die Formen Wilhelms an den Kapitälen des Enricus. Die Falten wirken wie Ackerfurchen. Man muß schon die schwächsten Figuren Wilhelms zum Vergleich heranziehen (wie die Madonna auf der Darstellung im Tempel), um die Verwandtschaft festzustellen. Nur in den leise variierten Ornamenten des Grundes (Blattranken statt Rosetten und Band) und in den phantastischen Vegetabilien macht der Schüler dem Meister Ehre.

Was sich in Pisa selbst aus der Schule Wilhelms findet, steht noch tiefer als die auswärtigen Dinge. Da sich von den Kanzeln unbekannter Herkunft, zu denen die bereits oben erwähnten Evangelisten- und Prophetengruppen des Camposanto als Pultträger gehörten, leider nichts erhalten hat, so kommen eigentlich nur zwei Reliefs in Betracht: das eine mit Christus in der Mandorla inmitten der Evangelistensymbole, laut Inschrift von Bonusamicus[1]) — das andere, das aus der Kirche San Silvestro stammt, erzählt in zwei langen schmalen Streifen übereinander die Geschichte des heiligen Silvester. Beide Arbeiten befinden sich im Camposanto. In beiden macht sich der oberitalienische Einfluß noch stärker geltend als bei Wilhelm. Man ziehe das Antipendium von Bardone[2]) und das Relief mit dem Martyrium der heiligen Margaretha in Fornovo bei Parma zum Vergleich heran.[3])

Letzte Ausläufer der Schule sehe ich in den Meistern der Kanzeln von Volterra und Groppoli: Beide entstanden gegen Ende des Jahrhunderts. Die Domkanzel in Volterra trägt an den Schmalseiten die Verkündigung, die Heimsuchung und das Opfer Abrahams in geringwertiger Arbeit. Bedeutender ist das Abendmahl der Vorderseite, das eine direkte Kopie nach der entsprechenden Komposition in Cagliari darstellt. Die einzige neue Zutat ist der

---

[1]) Bonusamicus läßt sich auch noch in der Pieve zu Mensano bei Casole im Sienesischen nachweisen. Dort findet sich eine Inschrift von ihm an der Seite des Hochaltars eingelassen (vgl. Schmarsow, St. Martin S. 211).

[2]) Dargestellt ist Christus in der doppelten Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen und von Engeln mit Räucherfässern und Kerzen. In der Linken hält Christus eine Krone, mit der Rechten segnet er eine links stehende anbetende Frau. (Krönung Mariae?) Zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.

[3]) Nach Zimmermann (a. a. O. S. 158) entstand das Relief unter dem Einfluß des Benedetto Antelami. Es ist ein interessantes Beispiel des kontinuierenden Stiles, wie er in Oberitalien heimisch war. Für Toskana bedeutet das gleichartige Silvesterrelief in Pisa eine Seltenheit.

Drache, welcher sich hinter dem knienden Judas ringelt.[1]) Die Kanzel von Groppoli (laut Inschrift von 1194, — sie befindet sich jetzt im Oratorio der Villa Dalpina zwischen Pistoja und Pescia) zeigt die Verkündigung (Fragment; Maria ist allein erhalten), die Heimsuchung, die Geburt und die Flucht nach Ägypten.

Beide Werke stehen abseits von der großen Heerstraße der Entwickelung die seit 1180 etwa in eine neue Phase getreten war mit den Meistern Bonannus und Biduinus.

2. Kapitel.

Bonannus und Biduinus.

Die neuen Momente sind zum Teil durch byzantinische, zum Teil durch frische nordische Einflüsse bedingt. Aus Byzanz stammen die zahlreichen Kuppelarchitekturen, die Bonannus ebenso wie Biduinus reichlich anbringt. Aus dem Orient sind die Palmen übernommen, die Bonannus so liebt. Byzantinischer Herkunft sind die meisten ikonographischen Motive.[2]) — Oberitalienisch dagegen sind die hageren Gestalten mit dem tief in den Nacken fallenden Haupthaar. Man vergleiche die Typen Antelamis in Parma usw. Oberitalienischer Einfluß macht sich vielleicht auch in der freier bewegten Gruppierung kenntlich. Bei den Pisaner Bronzetüren des Bonannus von 1180 hat bereits Schmarsow (op. cit. p. 210ff.) darauf hingewiesen, daß das Vorkommen fast frei herausgearbeiteter Figuren, die wie aufgelötet erscheinen und deren Köpfe noch besonders weit vorragen, an deutsche Arbeiten denken läßt. Sollte Bonannus nicht zum mindesten die Türen von S. Zeno in Verona gekannt haben?[3])

---

[1]) Für die nahen Beziehungen der Kanzeln von Volterra und Cagliari spricht auch die Ähnlichkeit der Chorschranken. Man vergleiche die sechs Intaglioplatten, die über dem Hauptportal in Volterra eingemauert sind, mit den Resten der Pisaner Domchorschranken in Camposanto und Baptisterium.

[2]) Einige direkte Entlehnungen aus byzantinischen Elfenbeinen hat Graeven nachgewiesen. (Arte, 1899, fasc. 8—10.)

[3]) Schubring (Pisa, Berühmte Kunststätten, Leipzig 1902, S. 28) nimmt an, daß Bonannus aus Süditalien gestammt habe. Dagegen scheint mir die Inschrift: „civis Pisanus“ an der Tür in Monreale zu protestieren. Auch das Schülerverhältnis zu Barisanus, das Schubring konstruiert, kann nicht zugegeben werden. Der Stil des Barisanus und der des Bonannus sind in ihrer persönlichen Note toto coelo verschieden. Viel eher können verwandte Züge an den

Das Unausgeglichene in der Verteilung der Figuren auf der Fläche, in der Führung der Linien und in der Herausarbeitung der Wölbungen teilt er mit den Meistern von Verona und Hildesheim. Zum mindesten wirkte das Bestreben, sich dem übermächtigen byzantinischen Vorbild gegenüber eine persönliche Note zu wahren, hier und dort ähnliche Resultate: Verwilderung bricht ein innerhalb der Schranken, die durch die Abhängigkeit von den Formen einer geschlossenen künstlerischen Kultur bedingt sind. Der gefangene Barbar rüttelt an seinen Ketten, die er nicht missen kann! Bonannus erlebte noch die Genugtuung, seinen eigenen Stil mit dem der großen Lehrmeisterin Byzanz konkurrieren lassen zu können. 1186 richtete er in Monreale seine Türen auf neben denen des Barisanus von Trani, des Byzantiners reinsten Wassers.

Während in Pisa nur das Heilandsleben geschildert wird, sind in Monreale auch Szenen aus dem alten Testament gegeben. Der Maßstab der Figuren ist kleiner geworden. Eine Eigentümlichkeit, die sich in Pisa dem Beschauer sofort aufdrängt — die Vorliebe für Palmen —, ist hier unterdrückt. Der Reliefstiel ist im übrigen der gleiche.

Biduinus kann anfänglich seine Herkunft aus der Schule Wilhelms nicht verleugnen. Allmählich entfernt er sich aber mehr und mehr von seinem Ausgangspunkt, um sich dem Bonannus zu nähern. 1180 entstanden laut Inschrift die Reliefs an den Türstürzen der drei Portale von S. Casciano bei Pisa. Am Hauptportal: Krankenheilung, Auferweckung des Lazarus und Einzug in Jerusalem. Am linken Portal: Eine Schweine- und Schafherde von einem Löwen und einem Drachen überfallen. Am rechten Portal: Kampf zweier Greifen gegen ein Schaf. — Den Einzug in Jerusalem hat Biduinus noch einmal auf einem Architravrelief dargestellt, das sich jetzt im Palast des Marchese Mazzarosa in Lucca befindet. (Auf der linken Seite befindet sich noch der Erzengel Michael auf dem Drachen, was nach Schmarsow, St. Martin S. 44, für die Provenienz aus dem Kirchlein S. Angelo in Campo bei Lucca spricht.) Weiterhin finden wir Biduinus in Lucca wieder. An den Portalen von S. Salvatore gehören ihm die Reliefs mit dem Gleichnis von der königlichen

---

Domtüren von Benevent (um 1150) konstatiert werden, die der Cicerone (9. Aufl. S. 374) „byzantinisch, unter langobardischem Einflusse“ nennt. Bertaux (l'art dans l'Italie méridionale p. 427) nimmt sogar direkte Abhängigkeit des Bonannus vom Beneventer Meister an.

Hochzeit (frühes Werk) und mit der Taufe des Presbyters Nikolaus (mittlere Zeit). Sein spätestes Werk (1200) ist ein kannelierter Sarkophag in ovaler Wannenform, mit zwei Löwen, die Zicklein zerreißen. Er befindet sich im Camposanto zu Pisa unter Nr. LIV.[1])

Hier zeigt sich der Künstler als direkter Kopist eines antiken Vorbildes. Damit lenkte Biduinus in eine Strömung ein, die sich um die Jahrhundertswende in Pisa mehr und mehr geltend macht.[2])

---

[1]) Die originelle Inschrift lautet: Biduinus fecit magister hanc tumbam anno ducentesimo gratiarum. Horae valent, puta; pregado dell'anima mia. Siccome tu stii, ego fui; sicut ego sum tu dei essere. (Nach Schubring, Pisa, S. 111.)

[2]) In die Nähe des Biduinus gehört Robertus, der Meister des Taufbeckens in S. Frediano zu Lucca. Er wendet die Formensprache des Biduinus auf Motive altchristlicher Elfenbeinpyxiden an. Die Darstellungen sind noch nicht gedeutet. Auch das Taufbecken mit Apostel- und Monatsdarstellungen im Bargello zu Florenz (aus luccheser Privatbesitz) ist hier anzugliedern. Das bedeutende Werk zeigt deutlich den Aufblick zu antiken Vorbildern.

II. Abschnitt.

Das toskanische Relief im Ducento.

3. Kapitel.

Die Meister der Baptisteriumsportale in Pisa und ihr Kreis.

Die Aufgaben, welche durch die plastische Ausschmückung des Doms und des Baptisteriums gestellt wurden, förderten einen neuen künstlerischen Aufschwung in Pisa. Man war sich mit Stolz bewußt, in der Architektur Außerordentliches geleistet zu haben. „Sondergleichen erscheint von schneeigem Marmor der Tempel, den des Buschetto Geist auf in die Lüfte getürmt."[1])

Die Plastik sollte nicht zurückstehen. Wo waren die Lehrmeister, die eine Schönheit erobern halfen, wie sie dem architektonisch geläuterten Geschmack entsprach? In der reichgewordenen Seestadt strömten Schätze aus aller Welt zusammen.[2]) Was der Handel nicht brachte, schleppten die siegreichen Galeeren herbei: Erzeugnisse des byzantinischen Kunsthandwerks, — Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedearbeiten, daneben kostbare römische Sarkophage und skulpierte Werkstücke. Man hatte derartiges schon früher gekannt und auch benutzt. Gewiß! Aber jetzt, da die prachtvollen Marmorbauten der Stadt ihre letzte Vollendung durch plastischen Schmuck erhalten sollten, sah man es mit ganz anderen Augen. Man war nun in der plastischen Schulung eines halben Jahrhunderts reif genug geworden, um sich fähig zu fühlen, es den Vorbildern gleichzutun. Mit Begierde griff man zunächst die reichen, vegetabilischen Muster auf, wie sie römische Arbeiten zeigten, und umkleidete damit Simse und Säulenschäfte an Dom und Baptisterium. Aber auch die in der römischen Ornamentik

---

[1]) Grabschrift des Buschetto an der Domfassade; aus dem Lateinischen übersetzt von Kugler.

[2]) vgl. Schubring, Pisa, S. 44 ff.

reichlich verwendeten Tiergestalten, Fabelwesen und Masken übertrug man auf Konsolen und Kapitäle im Inneren des Baptisteriums. Selbst vor der Nachbildung der antiken Menschengestalt scheute man nicht mehr zurück, wenn sie zunächst auch am wenigsten gelang. In dem Rankengewinde der Säulen, welche das Hauptportal des Baptisteriums flankieren, finden sich mancherlei Figürchen eingestreut, eine Nymphe die Leier schlagend, eine Frau, welche Früchte pflückt, eine andere einen Korb mit Früchten tragend usw., die an Arbeiten aus der besten Zeit römischer Kunst erinnern. Während man so bei dekorativ-ornamentalen Aufgaben bereits jetzt auf dieselben Vorbilder zurückgriff, wie später Niccolò Pisano, boten für den eigentlich bildlichen Teil des Baptisteriumsschmucks byzantinische Arbeiten natürlichere und bequemere Muster dar.

In der Tat sind die figürlichen Darstellungen am Ost- und Nordportal des Baptisteriums als Übertragungen byzantinischer Elfenbeine[1]) in die Steinskulptur anzusehen, antik-römische Reminiszenzen machen sich nur nebenhin bemerkbar.

Die Arbeiten am Nordportal scheinen die ältesten zu sein: Zacharias und der Engel, eine Orantin (Elisabeth?), zwei Propheten (Jesaias und Sacharja?) und zwei Erzengel (?) (vielleicht sind auch St. Michael und St. Georg gemeint; vgl. Schubring, Pisa, S. 33) stehen einzeln in fenstergeschmückten Arkaden. Am Architrav des Ostportals ist die Geschichte Johannis des Täufers erzählt: Die Predigt in der Wüste, der Täufer mit den ersten vier Jüngern, die Begegnung mit Jesus, die Taufe Christi, die Verhaftung des Täufers vor Herodes, der Tanz der Salome und die Zwiesprache zwischen Herodias und ihrem Töchterlein, die Enthauptung und die Überreichung der Schüssel, schließlich die Bestattung durch die Jünger. Über dem Architrav ragt ein simsartiger Streifen vor mit den Halbfiguren Christi, Mariae, des Täufers, der vier Evangelisten und vierer Engel, — alle in stärkstem Hochrelief. An den beiden äußersten Enden prangt je eine Palme. Die Kassetten des linken Türgewändes sind mit elf Monatspersonifikationen in abendländischer Fassung[2]) geschmückt. Die Kassetten

---

[1]) vgl. z. B. die Schnitzereien eines byzantinischen Elfenbeinkästchens im Bargello zu Florenz (Venturi, storia dell' arte italiana II. fig. 419—421).

[2]) Für eine zwölfte Kassette fehlte offenbar der Platz. Um den ikonographischen Überblick zu erleichtern, stelle ich in einem Exkurs zum Schlusse

zur Rechten zeigen oben den thronenden Christus in der Mandorla, dann zwei Engel, die Gottesmutter (mit griechischer Beischrift), Petrus, Matthaeus und Andreas, Bartholomaeus und Thomas, Johannes und Jacobus, Philippus und Jacobus, Simon und Thaddaeus, Christus in limbo (introitus solis) und David rex. An der Bogenleibung sind die 24 Ältesten der Apokalypse in Medaillons gegeben, im Scheitel thront das Lamm Gottes.

Leider wissen wir über die Schöpfer dieser hervorragenden Arbeiten noch gar nichts. Eine Steinmetzinschrift links neben dem Portal[1]) in griechischen Buchstaben scheint für byzantinische Künstler zu sprechen. Vasari[2]) weiß von solchen zu erzählen. Indessen gewisse Momente, die man gern als Reminiszenzen an römische Denkmäler auffassen möchte, lassen doch wohl einen Abendländer voraussetzen. An römische Sarkophage erinnern die Arkaturen, die am Nordportal alle Figuren voneinander trennen, und am Ostportal einzelne Handlungen gesondert gruppieren. Der liegende, jugendliche Flußgott zu Füßen Christi in der Taufe, dürfte in seinen Formen mehr auf Rom als auf Byzanz verweisen, und unter den Zuhörern des predigenden Täufers erkennt man Köpfe, wie sie bei römischen Philosophenstatuen geläufig sind. Mit der Predigt Johannis vergleiche man auch das Relief der kaiserlichen Ansprache am Konstantinsbogen in Rom! Weiterhin sprechen die naturalistisch gegebenen, knorrigen Eichbäume, zwischen denen Christus einherkommt bei der Begegnung, für Italien — ebenso wie die abendländischen Monatsdarstellungen.[3]) Ich möchte sogar noch weiter gehen und wenigstens in dem Hauptmeister des Ost-

---

den Pisaner und den fast übereinstimmenden Luccheser Monatszyklus in Vergleich mit dem byzantinischen Schema, wie es Strzygowski einmal ausgearbeitet hat (vgl. Die Monatszyklen der byzantinischen Kunst, Repert. XI S. 23), sowie mit einigen oberitalienischen Zyklen.

[1]) vgl. Swarzenski, Rezension von Supinos arte pisana, Rep. XXVIII S. 168. — Zur Datierung hilft wohl die Inschrift auf den Skulpturen von S. Michele degli Scalzi bei Pisa: Segnender Christus im Tympanon und neun Engel am Türsturz mit entfalteten Flügeln, Zepter in der Rechten und Scheiben in der Linken. Die Reliefs sind mit den Dingen am Pisaner Ostportal aufs nächste verwandt, wahrscheinlich stammen sie sogar von derselben Hand (publiziert von Poggi, Rivista d'arte 1909 Nr. 1). Die Inschrift lautet: Anno dñi MCCIIII | Montaninus Zecchia | dedit i hoco (in hoc opere?) | libras CII p(ro a)nima | sua et uxoris sue | o(mne)s intr(a)ntes | ecclesiam | rogate | Deum | pro eis.

[2]) Vita di Nic. e Giov. Pisano.

[3]) vgl. Schmarsow, op. cit. p. 221 Anm. 1.

portals einen Pisaner sehen, der bei Bonannus in die Schule ging. Schon Schmarsow hat auf die Beziehungen zwischen beiden Künstlern hingewiesen. Sie sind nicht zu verkennen in Typen Architekturen, Möbeln und dekorativem Beiwerk. Und sie machen sich auch in der Komposition und in der Figurengruppierung kenntlich. Man vergleiche die beiden Darstellungen der Taufe Christi miteinander, und die drei ersten Johannesgeschichten mit der Gefangennehmung und der Himmelfahrt auf der Domtür!

Die Johannesgeschichten bilden den künstlerischen Höhepunkt der Baptisteriumsreliefs. Hier ist auf kleinstem Raum erstaunlich viel Schönheit zu finden. Die Körper sind schlank und feingliedrig, die Köpfe ideal gehalten und doch ausdrucksvoll.[1]) Die Gewänder schmiegen sich weich und gefällig an. Eng aneinander gedrängt stehen die Gestalten, mit Vorliebe sind sie schräg zur Grundfläche geschichtet. Wirken Meister Wilhelms Prinzipien hier noch nach? Das Relief ist im ganzen flach gehalten, dabei finden sich aber starke Unterarbeitungen an Architekturen und Möbeln. Die Erinnerung an das Elfenbeinvorbild geht nicht verloren. Durchschnittlich sind zwei Schichten gewahrt: Vordergrund und Hintergrund. Nur in der Grablegung mißlang die Komposition. Man unterscheidet vier Gründe in der Anordnung der übereinandergeschobenen Figuren. Die Folge davon ist eine bedenkliche Unklarheit.

Der durchgreifende byzantinische Einfluß, der am Pisaner Baptisterium so Bedeutsames entstehen ließ, findet sein Echo auch sonst in Toskana. Freilich bleibt man weit hinter Pisa zurück und lombardisch-romanische Strömungen kreuzen sich mit den byzantinischen. Wie die Entwicklung um die Jahrhundertswende eigentlich geht, ist noch längst nicht hinreichend aufgeklärt. Sporadisch tauchen hie und da Denkmäler auf. Es ist schwer, einen Zusammenhang zu konstatieren. Wahrscheinlich müssen wir neben der führenden Pisaner Schule noch zwei Lokalschulen in Florenz und in Arezzo annehmen. In Arezzo stehen zwei Richtungen nebeneinander. Die eine, welche durch die Kastenreliefs der Monatsbilder am Hauptportal vertreten ist, schließt sich eng

[1]) Auf der Begegnung Christi mit Johannes fallen in der hinteren Reihe der Jünger zwei Köpfe größeren Maßstabes auf. Sie tragen die Kopfbedeckung der Zeittracht (Kapuze?) und machen einen portraitmäßigen Eindruck. Sollten wir hier die unbekannten Künstler vor uns haben?

der Antelamischule in Parma, Cremona und Ferrara an.[1]) Die andere byzantinisiert, aber längst nicht mit der Kongenialität der Pisaner Meister. Die Taufe Christi im Tympanon der rechten Seitentür an der Pieve zu Arezzo scheint nach einer byzantinischen Goldschmiedevorlage gearbeitet zu sein: Die scharfen, schnittigen Falten, die spitzigen Konturen und die erhaben gegebenen Buchstaben der Inschrift erinnern an getriebene Arbeit. Ein Vergleich mit dem Relief gleichen Vorwurfs am Baptisterium in Pisa zeigt bei mancherlei ähnlichen Zügen einen bedeutenden Qualitätsunterschied. — Das Tympanon des Hauptportals trägt die Madonna, hinter der zwei Engel einen Mantel ausbreiten, — der Architrav darunter verschiedene Heiligenfiguren, laut Inschrift von Marchionne (1216)[2]). — Eine vermittelnde Stellung nimmt das im Innern befindliche Relief der Anbetung der Könige ein. Auch hier handelt es sich wahrscheinlich um die Nachbildung einer Goldschmiedearbeit. Der Grundcharakter ist ebenfalls byzantinisch. Die feinfältelnde Art in der Behandlung der dünnen, anliegenden Gewänder, die mit reichen Borten besetzt sind, — das männliche Aussehen des großgebildeten, gekrönten Kindes, die Form der Krone Marias, alles dies spricht für Byzanz.[3]) Allein Anklänge an romanisch-lombardische Typen sind unverkennbar. Echt romanisch ist das unharmonische Größenverhältnis zwischen der riesenhaft gebildeten Madonna, die wie ein indisches Götzenbild anmutet, und den pygmäenhaften Magiern.[4]) Romanisch sind die langen Gesichter mit den zu weit seitwärts sitzenden großen und flachen Augen, ebenso die wie geflochten aussehenden Bärte.

In Florenz kommt das byzantinische Element zwar reiner zur Geltung als in Arezzo. Dennoch zeigt es sich auch hier in einer eigentümlichen romanischen Modifikation. Die Höhe des Pisaner Stiles wird längst nicht erreicht. Florenz ist im 12. Jahrhundert noch Provinz. Leider sind wir auf ganz wenige Arbeiten

---

[1]) vgl. den Exkurs über die Ikonographie der Monatsdarstellungen.

[2]) Nach Vasaris Vorbild (opere I p. 277) gab man früher dem Marchionne alles, was die Pieve an Skulpturenschmuck trägt. Bereits Schmarsow op. zit. p. 200 ff. wies nach, daß das nicht geht.

[3]) vgl. z. B. die Madonna, detta di Constantinopoli in Alatri, Chiesa di S. Maria Maggiore.

[4]) Eine interessante Parallele dazu bietet eine irische Knochenschnitzerei mit Anbetung der Könige im South Kensington Museum (vgl. Gazette des beaux arts, 1909, S. 401: Alfred Maskell, La sculpture en ivoire).

angewiesen. Nicht allein deshalb, weil die bevorzugte Architektur den Nachbarkünsten den Platz an der Sonne raubte, sondern auch wohl, weil das meiste zugrunde ging. Besonders Vasari ist allzu radikal vorgegangen bei seinen Restaurationen im Auftrage Cosimos I. Es kommen eigentlich nur zwei Monumente in Betracht: die Portalskulpturen von San Michele (jetzt S. Michele e Gaetano) und die Kanzel von S. Piero Scheraggio (jetzt in S. Leonardo in Arcetri).[1]) Die drei Reliefs in einem Nebenraume von S. Michele e Gaetano zeigen den Erzengel Michael als Drachentöter, einen segnenden Apostel (Petrus?) und einen jugendlichen Heiligen in weltlicher Tracht mit einer Lampe in der Rechten. Sie schmückten ehemals die Lünette am Portal.[2])

Die Figuren sitzen wie der Länge nach durchschnitten auf dem ebenen Grunde. Die Typen sind barbarisch doch von einer gewissen steifen Großartigkeit. Der Anschluß an byzantinische Elfenbeinvorbilder ist nicht zu verkennen.[3]) Entstanden sein mögen die Reliefs um 1180.[4]) Sie bilden die Vorstufe zu der um 1200 anzusetzenden Kanzel von S. Leonardo in Arcetri, an der die symbolische Darstellung der Wurzel Jesse noch die gleichen Reliefprinzipien vorträgt. Die anderen Kompositionen zeigen jedoch einen merklichen Fortschritt in dem Vermögen, Figuren auf die Fläche zu projizieren und die einzelnen Schichten gegeneinander abzusetzen. Neuerdings hat man vier verschiedene Hände an der Kanzel unterscheiden wollen. Die Kreuzabnahme soll dem führenden Meister, die Wurzel Jesse und die Geburt Christi je einem Gehilfen, Anbetung, Darstellung und Taufe einem dritten zukommen.[5])

---

[1]) Einige weitere Arbeiten darf ich übergehen, da sie für die allgemeine Entwicklung weniger bedeutungsvoll erscheinen. Man findet eine Zusammenstellung davon bei Swarzenski, Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz, Repert. XXIX S. 518ff.

[2]) cfr. Vasari (Milanesi) I p. 243.

[3]) Man vergleiche z. B. das byzantinische Triptychontäfelchen des 12. Jahrhunderts im Bargello mit der Darstellung eines nimbierten Kaisers. Eine interessante Parallele zur Michaelskomposition bietet ein Elfenbeinrelief gleichen Vorwurfs der Universitätsbibliothek zu Leipzig, das wohl aus ottonischer Zeit stammt. Es handelt sich offenbar um einen Niederschlag des gleichen byzantinischen Musters, das für die Florentiner Skulptur maßgebend war. Den Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Heinrich Brockhaus, Florenz.

[4]) vgl. Swarzenski a. a. O.

[5]) cfr. Giglioli, L'Arte 1906 p. 278ff.

Vielleicht ist dies zu fein gesponnen, aber jedenfalls muß zugegeben werden, daß die Kreuzabnahme durch Geschlossenheit der Komposition und Innigkeit des Ausdrucks über dem Niveau der anderen Reliefs steht.[1]) Mir scheint, hier ist ein Hauch Pisaner Geistes zu verspüren.[2]) Fruchtbringend in reicherem Maße sollte sich dieser freilich erst an anderem Orte erweisen.

4. Kapitel.
Guido da Como und sein Kreis.

In Lucca, das im 11. Jahrhundert zur streitbaren Rivalin Pisas heranwächst, wird der Faden der Entwicklung aufgenommen. Bereits um die Wende des 12. Jahrhunderts war der Portalschmuck von S. Giovanni in der Weise des Bonannus und Biduinus ausgeführt worden.[3]) In den lose aneinandergereihten Gestalten der Maria und der Apostel machte sich jedoch schon eine Hinneigung zu der

---

[1]) Die Kreuzabnahme hat eine gewisse Berühmtheit erlangt, da man in ihr gern eine Vorstufe zu der Luccheser Arbeit Niccolò Pisanos sehen möchte. Schmarsow hat dies bestritten. Er zog die Bronzetür des Barisanus in Trani (1160) heran, um zu beweisen, daß die Komposition auf der Kanzel nicht über das herkömmliche, byzantinische Schema hinausginge. Tschudi hat aber (Rep. XIV S. 510ff.) m. E. mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß in Trani genau die Vorschriften des Malerbuchs vom Berge Athos befolgt sind, d. h. daß die Madonna das herabsinkende Haupt des Sohnes an ihre Brust drückt, während Johannes schmerzbewegt, aber untätig dabeisteht. In S. Leonardo in Arcetri und in Lucca besteht das Eigentümliche aber gerade darin, daß Maria und Johannes je einen Arm Christi ergreifen und ihre Wangen sanft daran pressen, wodurch die schöne Geschlossenheit der Gruppe bedingt wird. (Das Motiv der Madonna, die den Arm Christi faßt und küssen will, das auf eine Stelle der Contemplatio vitae des heiligen Bonaventura zurückzugehen scheint, findet sich übrigens auch auf einem Elfenbeinrelief vom Ende des 12. oder vom Anfang des 13. Jahrhunderts im Museo di Classe, Ravenna. Vgl. L'Arte 1899 p. 287ff.: Modigliani, Dittico d'avorio nella Biblioteca Barberini.)

[2]) Daß Pisaner Künstler um diese Zeit in Florenz arbeiteten, und zwar an Kanzel und Chorschranken von S. Miniato, nimmt Papini a. a. O. an. Er glaubt dies aus der Gleichheit der Technik, der Motive und des Materials (gelblicher Maremmenmarmor) bei den Kanzeln von Volterra (s. oben) und S. Miniato beweisen zu können. Die Ähnlichkeit der als Pultträger dienenden „Mater ecclesia“ in S. Miniato mit den Figuren in S. Leonardo und die Übereinstimmung der antikisierenden Gesimse und Rahmen läßt auf Gleichzeitigkeit und gleichen Werkstattursprung beider Kanzeln schließen.

[3]) Schmarsow op. cit. p. 49.

Art des Meisters vom nördlichen Portal des Pisaner Baptisteriums bemerkbar. Und als dann Guido da Como um 1233 mit seinen Schülern an die Ausschmückung der Domfassade ging, wurde der Stil des Pisaner Hauptmeisters durchaus maßgebend.

Die künstlerische Herkunft Guidos da Como ist ein vielumstrittenes Problem. Schmarsow,[1]) der zum ersten Male an die Frage heranging und ein Oeuvre Guidos zusammenstellte, verschmolz die Person des Guido mit der des Guidetto, der sich in einer Inschrift der ersten Bogengalerie über der Vorhalle des Luccheser Domes als Urheber des Säulenschmuckes nennt. Das durch eingestreute Tier- und Menschengestalten reichbelebte Blatt- und Rankenwerk dieser Säulen erinnert zwar ebenfalls stark an ähnliche Bildungen in Pisa,[2]) steht aber im Verhältnis zu den Reliefs der Luccheser Fassade auf einer so bedeutend niedrigeren Entwicklungsstufe, daß wir mit Tschudi[3]) wohl einen Schulzusammenhang zwischen Guido und Guidetto, aber keine Identität annehmen können.

Das Tympanon und der Architrav des Luccheser Hauptportals mit Christus in der Mandorla von Engeln getragen und mit der Madonna zwischen den Aposteln werden allgemein für Guido Bigarelli in Anspruch genommen, seitdem Schmarsow[4]) die nahen Beziehungen zu der bezeichneten Kanzel in S. Bartolommeo in Pantano nachgewiesen hat. Und zwar würden wir hier das frühste unter den figurierten Werken des Künstlers zu sehen haben, soweit sie erhalten sind.[5])

Welches ist nun der Stil Guidos, und woher können wir ihn ableiten?

Schmarsow ließ sich durch den inschriftlich festgelegten Geburtsort des Künstlers bestimmen, diesen als Comasken zu fassen, d. h. als lombardischen Steinmetzen, der nach Sitte der alther be-

---

[1]) Schmarsow op. cit. p. 53 ff.

[2]) Ganz besonders an Säulen der Domfassade.

[3]) Tschudi a. a. O. S. 516.

[4]) op. cit. p. 59 ff.

[5]) Von dem dokumentarisch beglaubigten Erstlingswerk, der Domkanzel in Pistoja (1199) haben sich nur Reste der zugehörigen Chorschranken im Baptisterium, in S. Andrea und in S. Francesco daselbst erhalten. Die Kanzel war „tutto pieno di figure“ wie Pandolfo Arfarnoli in seinen Historie di Pistoja berichtet. Vgl. Chiappelli, Arte e Storia 1895, 20 ottobre.

kannten und begehrten magistri comacini arbeitsuchend Italien durchzog. Schmarsow hebt zwar hervor, daß die Gesamthaltung des Luccheser Hauptportalschmuckes byzantinisch sei. Für das Tympanon nimmt er eine byzantinische Goldschmiedearbeit als Vorlage an. Aber in den Typen, besonders bei den Aposteln am Architrav, glaubt er unzweifelhaft lombardische Züge zu erkennen. In dieser Ansicht bestärken ihn die Köpfe der Mandorlaträger, die mit ihrem perückenartig abstehenden Haarschopf die beste Überleitung zu der Kanzel in Pistoja geben. In der Kanzel von S. Bartolommeo, bei der keine direkten byzantinischen Vorbilder nachweisbar sind, meint Schmarsow den Comaskenstil Guidos am reinsten zu finden.

Das dazwischen liegende Werk, — das 1246 geschaffene Taufbecken des Baptisteriums zu Pisa, schließt sich in den Köpfen, welche die Tangentenpunkte der inneren Blattkreise betonen, eng an die Pistojeser Kanzel an. Von dieser also als dem erhaltenen Hauptwerk des Meisters, ist bei einer Stilfixierung auszugehen.

Ein Vergleich mit dem Luccheser Hauptportal ergibt die merkwürdige Tatsache, daß die gewisse Großartigkeit, welche Komposition und Einzelgestaltung des Frühwerkes zur Schau tragen, später verloren geht. Glaubte der Meister im Interesse einer lebendigeren Erzählung darauf verzichten zu müssen, oder war es nur der enge Anschluß an das gewählte Vorbild, das ihn in seiner Jugend über sich selbst hinausgehen ließ? Jedenfalls müssen wir uns mit der Tatsache abfinden, daß der Künstler eine rückläufige Entwicklung durchmacht.[1]) „L'art lombard, qui avait vieilli en Toscane, semble tomber en enfance", sagt Bertaux.[2])

Was ist nun an der Kanzel eigentlich comaskisch? Sehen wir von dem Habitus der Köpfe ab und betrachten wir die Reliefs nur nach der Seite der Komposition, der Gewandbehandlung, der Schichtung und der Rahmung hin, so werden wir in Oberitalien kaum Vorbilder dafür entdecken können.

Darauf hat Swarzenski, wie ich glaube, sehr mit Recht hin-

---

[1]) Das Rätsel, welches uns die Entwicklung Guidos aufgibt, läßt es mir mir nicht ganz ausgeschlossen erscheinen, daß der Meister der Kanzel und des Taufbeckens vielleicht doch nur nahe verwandt ist mit dem Luccheser, aber nicht identisch.

[2]) cf. E. Bertaux, La sculpture Romane in André Michel, Histoire de l'art, Paris 1905, I, 2 p. 707.

gewiesen.[1]) Andererseits ergibt ein Vergleich mit den Pisaner Baptisteriumsarbeiten überraschend verwandte Züge. Hier wie dort finden wir die strenge Wahrung zweier Schichten, hier wie dort die Vorliebe für schräge Anordnung der Figuren zum Hintergrund und die gleiche Neigung zur Gegenüberstellung eng zusammengeballter Gruppen, bei denen die Hintenstehenden um Kopfeslänge über die Vordermänner hinausgehoben sind. Man vergleiche z. B. die Szene in Pistoja, wie der Auferstandene seinen Jüngern erscheint, mit der Predigt des Johannes und mit der Begegnung mit Christus in Pisa, oder die Darstellungen des Christus in Limbo an beiden Orten. Auch in der Gewandbehandlung läßt sich mancherlei Verwandtschaft feststellen: der über die linke Schulter geworfene Mantel, der den rechten Arm frei läßt, von der linken Hand unter der Brust zusammengehalten wird und dort ein schärpenartiges Geschiebe bildet, findet sich in Pisa wie in Pistoja. Schließlich dürfte die auffallende Schriftrolle, die Christus bei Guido in der Linken trägt, aus Pisa übernommen sein.

Freilich ist nicht zu leugnen, daß der Abstand bei alledem groß ist. Die Feinheit der Mamorbehandlung, die freiere Beweglichkeit des Ausdrucks, die Zierlichkeit der Gewandbildung, — alles das hat Guido den Pisanern nicht abgesehen. Aber unter ihrem Einfluß hat er gestanden. Vielleicht kann man sich das Verhältnis am besten so erklären, daß der Comaske Guido aus der Heimat nur die Technik eines Steinmetzen und Intarsiators mitbrachte und erst in Toskana zum Bildhauer geworden ist. Dabei geriet er selbstverständlich unter den Einfluß der herrschenden Schule. Vöge hat in seinem bedeutenden Buche[2]) ja dargelegt, welchen Druck die mittelalterlichen Schulen in ihrer strengen Geschlossenheit auszuüben vermochten. —

Die übrigen Reliefs an der Fassade von St. Martin: die

---

[1]) vgl. Repert. XXVIII S. 164 ff. Die einzigen oberitalienischen Reliefs, die eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit Guido aufweisen, befinden sich am Tympanon des Hauptportals zu Monza (Taufe Christi und Spende Theodolindens) und am Ciborium in S. Ambrogio zu Mailand (Christus zwischen Peter und Paul, Ambrosiusszenen). Aber schließlich ist die Verwandtschaft nur eine allgemeine und außerdem stehen diese Werke zu vereinzelt da und sind zu schwer genau zu datieren, als daß wir sie entwicklungsgeschichtlich verwerten könnten.

[2]) Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894.

Martinslegende, die Reguluslegende und der Monatszyklus, sind bereits von Schmarsow an Schüler verwiesen worden, die über den Meister selbst hinausgehen. Tschudi[1]) hat den Versuch gemacht, diese Arbeiten als spätere Phasen Guidos hinzustellen. Er sieht im Regulusportal die gleiche Entwicklungsstufe, wie beim Hauptportal, in der Martinslegende und im Monatszyklus dagegen die reifen Werke eines vom Byzantinismus beinahe ganz befreiten Meisterstiles. Ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, die aus den Lebensdaten Guidos erwachsen,[2]) scheinen mir in den Kanzelreliefs zu Pistoja keine vorwärtsweisenden Entwicklungsmöglichkeiten zu liegen. Es handelt sich hier um ein Werk, das bei aller Steifheit und Ungeschicklichkeit eine gewisse starre Klassizität besitzt, wie sie einem Anfänger nicht zusteht. Dazu kommt noch eins: die Martinslegende und die Monatsbilder bedeuten wohl einen beträchtlichen Fortschritt, ganz besonders in der größeren Freiheit und Natürlichkeit der Bewegungen. Aber ich möchte sagen: die neuen Errungenschaften sind nur den Oberkörpern zugute gekommen. Man vergleiche die Fußpartien in Pistoja und Lucca! In Pistoja ist das schwierige Problem des verkürzten, de face gesehenen Fußes[3]) unerschrocken in Angriff genommen und durch das Nebeneinander von Profil- und Facestellung eine gewisse Abwechslung hervorgebracht. Die Martinslegende und der Monatszyklus kennen nur Füße im Profil,[4]) selbst bei Personen, deren Oberkörper mehr oder weniger frontal steht. Die Statisten auf der linken Seite der Feuererscheinung und der Dämonenaustreibung sind besonders bezeichnend dafür. Man fühlt sich beständig an altägyptische Grabmalereien erinnert. Diese sonderbare Inkongruenz zwischen oberen und unteren Partien macht es mir höchst unwahrscheinlich, daß Guido die Martinslegende und den Monatszyklus selber schuf. Hier liegt das Werk eines begabten Schülers

[1]) a. a. O. S. 516 f.

[2]) Guido, der 1199 die Domkanzel in Pistoja schuf, müßte dann noch als alter Mann eine bedeutsame Entwicklung durchgemacht haben. Venturi spottet über den Methusalem! (Arte Ital. IV. 973.)

[3]) Das Problem hat den Künstlern des Quattrocento viel Kopfzerbrechen gemacht. Donatello lernt sich erst in Padua richtig damit abfinden.

[4]) Die einzige Ausnahme ist der April. Das vornehme Herrchen, das so gravitätisch seine riesige Blume einherträgt, ist ganz von vorn gesehen. Die Füße mußten also wenigstens der gemiedenen Facestellung angenähert werden. Die Folge war eine abnorme Länge.

vor. Neu ist neben den erwähnten formalen Fortschritten die Aufnahme des Zeitkostüms und vor allem die psychologische Vertiefung der Handlungen. Die Akteurs nehmen wirklichen Anteil an dem zentralen Vorgang. Die Augen starren nicht mehr vor sich hin wie bei Guido, der sie mit schwarzem Pigment füllte, — sie sind entweder fest nach der Mitte gerichtet, oder sie blicken nach dem Beschauer, als wollten sie ihn auffordern, dem Wunder näher zu treten.

Das Eigenartigste, was dem Künstler gelang, ist das Tympanon mit der Enthauptung des Regulus. Die demutsvolle Ergebung des bischöflichen Märtyrers ist wohl gelungen, und der einsam ragenden Gestalt des Henkers haftet etwas Machtvolles, Schicksalschweres an, das uns die lahme Bewegung des „schneidenden" Armes übersehen läßt.

Es bleibt noch ein Relief an der Fassade: die Begegnung des Regulus und der Arianer am Architrav des rechten Seitenportals. Schmarsow[1]) datiert es um 1250 und sieht in seinem Meister den letzten und bedeutendsten Guidoschüler, der die antikisierende Gewandung des Hauptmeisters wieder aufnimmt, ohne die psychologischen Errungenschaften des Martinsmeisters zu verleugnen. In der Tat ist die Verwandtschaft mit den Skulpturen des Hauptportales einleuchtend. Hier wie dort finden sich die feinen, schnittigen Falten, die schönen ausdrucksvollen Köpfe, aber — die zierliche Art des Stehens läßt wieder an Pisa denken. In der lockeren, gefälligen Gruppierung gibt der Meister seine persönliche Note.

Im Architravrelief des Regulusportals sehe ich das Letzte und Höchste, was die byzantinisierende Pisaner Schule vom Anfange des 13. Jahrhunderts erreichen sollte. Was sonst noch in ihrer Einflußsphäre entsteht, — wie das Portalrelief von San Piero Maggiore in Pistoja[2]) und die Kanzel des Doms zu Barga[3]) — zeigt bereits wieder einen Rückfall in Verknöcherung. Die byzantinischen Möglichkeiten waren ausgeschöpft. Es mußte ein

---

[1]) op. cit. p. 105 ff.

[2]) Schlüsselverleihung an Petrus. Die Gestalten sind einzeln unter Arkaden angeordnet. Der Einfluß Guidos zeigt sich am deutlichsten in der Gestalt der Maria mit der zackig gerandeten Mantelhaube. Schmarsow datiert: zwischen 1263 und 1270. Die Lokaltradition nennt einen Florentiner Bono di Bonaccolto als Meister.

[3]) Darstellungen: Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige.

neuer Anstoß kommen, um dem toskanischen Relief zu weiterer Entwicklung zu verhelfen. Auch er sollte wiederum von Pisa ausgehen!

5. Kapitel.

Niccolò Pisano.

Im Jahre 1260[1]) wurde die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa vollendet. Vielleicht ist ursprünglich der alternde Guido da Como mit dem Werke betraut worden: die beiden hinteren Säulchen des jetzigen Aufgangs, dessen Akanthuskapitäle in ihrer spröderen Art Guidos Hand verraten, scheinen dafür zu sprechen.[2]) Wir müßten dann annehmen, daß die Pisaner nach dem Tode des älteren Meisters ihren Mitbürger Niccolò mit der Fortführung beauftragt hätten. Besteht auch ein stilistischer Zusammenhang zwischen Guido und Niccolò? Können wir in Guidos Kunst wenigstens eine der Komponenten erkennen, die das neue wundersame Phaenomen konstituieren? Ich glaube: ja! Überblickt man die Kompositionen Niccolòs, so erkennt man bis auf eine Ausnahme lauter byzantinische Schemata. Diese Ausnahme bildet das Weltgericht. — Die Geburt, die Anbetung, die Darstellung im Tempel und die Kreuzigung wird man in ihren Grundzügen aus dem byzantinischen Kanon nachweisen können. Das Byzantinische ist aber in der Modifikation Guidos da Como gegeben. Man vergleiche die Kanzel in Pistoja.

Die Verkündigung stellt nicht mehr einen feierlich-höfischen Zeremonialakt dar, wobei Maria — womöglich thronend[3]) — unbewegten Antlitzes die Botschaft des fremden Gesandten entgegennimmt, sondern die Szene ist mit häuslicher Intimität gegeben: ein junges Weib wird bei häuslicher Beschäftigung überrascht. Die Anbetung ist mit dem Ritt der Magier verschmolzen. Die Pferde der fremden Gäste drängen sich an den Thron der Madonna heran.[4]) Gerade in diesem monumentalsten Relief wird man

---

[1]) Die Inschrift lautet: Anno milleno bis centum bisque triceno Hoc opus insigne sculpsit Nicolas Pisanus, Laudetur digne tam bene docta manus.

[2]) cf. Schmarsow, op. cit. p. 79.

[3]) vgl. Domtüren in Benevent.

[4]) Diese eigentümliche Verschmelzungskomposition findet sich bereits auf einem der Kapitäle aus San Vitale delle Carpinete (vom Meister des sogen. „pontile“ im Dom zu Modena), die Venturi in Le Gallerie Nazionali III 1897 veröffentlicht hat.

Guido als Vorläufer nicht verkennen können. Die zwei Schichten, die Bigarelli streng einhielt, sind auch hier bewahrt. Die stehenden Figuren geben das Höhenmaß der Platte, und das Sichtbarwerden des glatten Hintergrundes ist noch nicht ängstlich vermieden. Im einzelnen vergleiche man die zwei Reihen eng aneinander geschichteter Köpfe auf der rechten Seite der Darstellung im Tempel zu Pisa mit den entsprechenden Erscheinungen auf den Thomasszenen in Pistoja. Auch die Predigt des Johannes und seine Begegnung mit Christus an der östlichen Baptisteriumstür können herangezogen werden.

Am deutlichsten jedoch scheint mir Guidos Einfluß im Gewandstil. Während man in Byzanz und Unteritalien wie auch in Frankreich feine, dünne, anschmiegende Gewänder bevorzugt, haben Niccolò und Guido eine Vorliebe für dicke, stark auftragende Wollstoffe, die sich in ungelenken, bauschigen Falten brechen. Bei beiden finden wir auch die schwerfälligen, rüschenartigen Säume, die den Einblick in das Falteninnere gestatten.

Vernehmlicher als alle diese Einzelheiten spricht aber wohl die Tatsache, daß Niccolò für das Ganze seiner Relieffolge nirgends anders Vorbilder finden konnte als in Toskana.[1]) Hier war seit der Zeit des Meisters Guglielmus in allmählichem Fortschritt eine gesicherte Tradition erwachsen für die Aufgabe, Kanzeln mit Geschichten in Relief zu schmücken. Guido und seine Schüler hatten unmittelbar vor Niccolò den Faden dieser Tradition aufgegriffen. Ist es nicht also das Nächstliegende, daß der große Pisaner dort anknüpfte, wo die Guidoschule geendet hatte? Die Vertreter der apulischen These leugnen dies. Selten hat ein Dokument schlimmeren Zwiespalt unter Forschern angerichtet als das des Sieneser Domarchivs,[2]) worin der Künstler als Magister Nicholas Petri de Apulia bezeichnet wird.

Eine stattliche Anzahl von Historikern (vor allem Venturi, Bertaux und Schubring) glaubt hier die urkundliche Bestätigung zu besitzen für ihre These, daß Niccolò — und mithin auch sein Stil aus Apulien stamme.[3]) Sie sehen in Niccolò nur den anti-

---

[1]) cf. Ernst Polaczek, Magister Nicholas Petri de Apulia — aus Pisa. Repert. XXVI 1903 p. 368, 370 ff.

[2]) cf. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese Bd. 1 p. 149.

[3]) Auf die verschiedenen Phasen und Momente der berühmten Kontroverse kann ich hier nicht eingehen. Vergleiche darüber die Zusammenstellung

kisierenden Protorenaissancisten von gleicher Tendenz wie die Künstler Friedrichs II.

Den antiken Einschlag in Niccolòs Kunst wird niemand in Abrede stellen. Es ist seit Vasaris Tagen oft genug wiederholt worden, daß er römische Monumente, besonders Sarkophage,[1]) aber wohl auch sonstige in Pisa vorhandenen Antiken, wie z. B. die Madonna Chinsica bei S. Martino studierte; daß er zahlreiche Figuren und noch mehr Köpfe vom Phaedrasarkophag, von der spätgriechischen Bacchusvase und von etruskischen Aschenkisten[2]) im Camposanto übernahm; daß er sich die seit dem 3. Jahrhundert übliche Art römischer Reliefs[3]) zu eigen machte, welche hintereinander Geschautes übereinander geschichtet gibt, und daß er dem Studium der römischen Antike seine Hochrelieftechnik verdankt, welche auf tiefe Schatten ausgeht und den Bohrer fleißig verwendet.

Es ist zweifellos, daß das antike Element bei Niccolò am lautesten spricht und sich am ersten aufdrängt, — aber es kommt doch nicht allein in Betracht. Das kann nur der behaupten, der sich mit Gewalt gegen alles verschließt, was bei Niccolò unantikisch ist,[4]) — und davon gibt es recht viel. Im Verlaufe der Arbeit in

---

im Literaturverzeichnis. — Den letzten und exaktesten Versuch einer Begründung der apulischen These hat Bertaux unternommen, indem er im speziellen auf die Abhängigkeit der Dreisäulenbündel (zwischen den Reliefs in Pisa) von ähnlichen Bildungen im Castel del Monte bei Andria hinwies. Auch die polygonale Form der Kanzel (die sich übrigens auch bei der Kanzel zu Fagna in Toskana, Sievetal, findet. Datum: Letztes Drittel des 12. Jahrh. vgl. Swarzenski, Repert. XXIX S. 530.) und die Kleeblattbögen der Tragsäulen glaubt er nur aus Süditalien ableiten zu können. Das Bindeglied zwischen Apulien und Pisa soll Prato sein, dessen Kastell nach Bertaux von Niccolò Pisano im Auftrage Friedrichs II. errichtet wurde. (cf. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1902, und André Michel, Histoire de l'art a. a. O. p. 576.) — Die Gegengründe findet man am besten bei Polaczek, Magister Nicholas Petri de Apulia aus Pisa, Repert. XXVI S. 361 ff, und: Zwei Selbstbildnisse des N. P., Zeitschr. f. bild. Kunst 1902/03 S. 143 ff. zusammengestellt.

[1]) vgl. Robert, Römische Sarkophagreliefs unter: Hippolytossarkophag.

[2]) vgl. die Zusammenstellung der Entlehnungen in Cicerone 9. Aufl. S. 384.

[3]) cf. A. Strong, Roman sculpture from Augustus to Constantin, London 1907 p. 321. Battle of Romans and Barbarians (Museo delle Terme). Zeitgrenze: Severus-Diocletian p. 320 Tafel XCIX. Sarcophagus with Achilles and Penthesilea (Vatican, Cortile del Belvedere) p. 270. Basis of the Columne of Antoninus Pius (Vatican, Giardino della Pigna) Tafel LXXXII. — Übereinanderordnung der Pläne.

[4]) Darauf hat Möller (Das Naturgefühl bei Niccolò Pisano, Repert. XXVIII, S. 1 ff.) sehr energisch hingewiesen.

Pisa gewinnt es sogar immer mehr Raum. Alle Figuren kleineren Maßstabes und besonders die Tiere zeigen ein frisches und lebendiges Naturgefühl, das durch die Beschäftigung mit der Antike wohl gefördert, nimmermehr aber allein bedingt sein konnte.

Das ist das Moment, das, wie ich glaube, Marcel Reymond[1]) dazu bringen konnte, von vornherein französiche Einflüsse auf Niccolò anzunehmen. Das Bestimmende der französischen Plastik im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts ist ja ebenfalls das Durchdringen antiker Formensprache mit lebendigem Naturalismus. Solange aber Filiationen im einzelnen nicht nachgewiesen sind, müssen wir uns — wenigstens bei der Pisaner Kanzel — darauf beschränken, hier den künstlerischen Niederschlag einer Kulturbewegung zu sehen, deren belebender Hauch damals in Frankreich wie in Italien zu verspüren ist. Daß Niccolòs Jugendjahre in eine Zeit fallen, da ein Geistersturm von unerhörter Intensität über das Land brauste, das wird jedem zum Bewußtsein kommen, dem die Gestalt des heiligen Franz von Assisi vertraut wurde.[2]) Sollte Niccolò davon nicht ergriffen worden sein?

Manchmal ist der Versuch gemacht worden, es so darzustellen. Der Wunsch einer scharfen Herausarbeitung des Gegensatzes zwischen Niccolò und Giovanni Pisano reizte dazu. Niccolò sollte dann der heidnisch-antikische Spätling sein, dem nichts am Herzen liegt als die olympische Hoheit schöner, großgebildeter Menschen. Das Evangelium antiker Leibesschönheit habe sein künstlerisches Bekenntnis ausgemacht, der religiöse Gehalt seiner Darstellungen sei ihm herzlich gleichgültig gewesen.[3])

Verraten aber nicht die vor innerer Erregung vibrierenden Nasenflügel seiner Madonna einen Seelenzustand, der weit entfernt ist von olympischer Ruhe?! Spricht das jähe Zurückfahren Mariae in der Verkündigung und das verbissen-trotzige Starren des Joseph auf der Geburt nicht eine ganz unantikische Sprache? Gehört das

---

[1]) vgl. außer Reymond (op. cit.: Niccolò Pisano) auch Hiazintow in seinem von Wulff (Rep. XXVI, S. 428 ff.) besprochenem Buche: Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos, Moskau 1900.

[2]) vgl. Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 2. Aufl., Berlin 1904.

[3]) vgl. Schmarsow, op. cit. p. 131 ff. und Schubring, Repert. XXVI. 1903 S. 140 ff. (Rezension von Hermanin, Pietro Cavallini), der von der „müden Größe einer junonischen Gestaltenwelt“ spricht.

schicksaldräuende Antlitz des Herodes auf der Darstellung im Tempel nicht eher einem ergrimmten Jahwe denn einem Juppiter tonans? Und wenn man in dem ans Kreuz Geschlagenen einen Heros sehen wollte, so hätte man nicht übersehen sollen, daß es ein Heros des Leidens ist, und zwar einer, der so schwer und furchtbar leidet, wie es das schmerzverzerrte Antlitz des Johannes widerspiegelt. Ich glaube, man vergaß über der Formensprache Niccolòs das, was er damit ausdrücken wollte. Er ging bei der Antike in die Lehre in dem Drange, eine adäquate Sprache zu finden für das, was in ihm wogend nach Ausdruck rang. Das großartig-wilde Pathos seiner Kreuzigung läßt uns ahnen, was das war. Man denke an byzantinische Kruzifixe in ihrer gleichgültig-symbolischen Haltung, und man muß zugeben, daß bei Niccolò etwas ganz Neues vorliegt.

Es war ein logisch notwendiger Schritt auf der Bahn religiöser Vertiefung, daß er von der Kreuzigung zum jüngsten Gerichte überging. Die letzten Dinge alles religiösen Wollens durften nicht fehlen. Marcel Reymond sieht hier eine ikonographische Bestätigung französischen Einflusses, und in der Tat dürfte das Resultat einer Strömung vorliegen, welche von Frankreich aus auf Italien übergriff.[1]) Niccolò hat sich das Thema aber in seinem Sinne zurechtgelegt. Daß er fremde Anregungen freudig aufgriff, wenn sie seinem eigenen Empfinden entgegenkamen, zeigt sein nächstes Werk, die Kreuzabnahme in Lucca am Tympanon des linken Domportals.

Es ist schon verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht worden, daß Niccolò die Kanzel von S. Leonardo in Arcetri gekannt haben müsse. In der Tat sind die beiden Kreuzabnahmen in den kompositionellen Hauptlinien, wie im Stimmungsgehalte verwandt.

Das Luccheser Relief ist dem Meister übrigens ebenso oft gegeben wie genommen worden.[2]) Ich muß gestehen: ich finde in jedem Belang, — in Typen, Gewändern und Figurenschichtung — die Handschrift Niccolòs wieder. Es müßte sich um einen völlig

---

[1]) Antelami gibt in Parma das jüngste Gericht auch bereits; aber nur in der Beschränkung auf die Auferstehung der Toten. Ob frühitalienische Miniaturen als Vorbilder für Niccolò in Betracht kommen, lasse ich dahingestellt (vgl. Schubring, Pisa.).

[2]) Noch letzthin in der eingehenden Abhandlung A. Möllers a. a. O.

kongenialen Schüler handeln. Sollten wir von diesem sonst gar nichts wissen?

Ich sehe in der Kreuzabnahme das abgerundetste und reifste Werk des Meisters. Inhalt und Form haben sich hier am tiefsten durchdrungen. Niccolò hat die antiken Elemente jetzt genügend verarbeitet, um frei mit ihnen schalten zu können; doch sind sie noch stark genug, um den Eindruck machtvoller Ruhe zu bedingen.

A priori möchte man annehmen, daß das Architravrelief mit Verkündigung, Geburt und Anbetung unter der Kreuzabnahme in Lucca gleichzeitig entstanden ist. Es mag auch gleichzeitig begonnen worden sein. Aber die Arbeit muß sich verzögert haben, denn es zeigen sich Eigentümlichkeiten, die auf die spätere gotisierende Periode hinweisen.[1])

Welche Wandlung ging mit Niccolò vor? Um die Mitte der sechziger Jahre trat er in Verbindung mit Fra Guglielmo dell'Agnello, der offenbar frühzeitig mit der französischen Kunst vertraut geworden war.[2]) Niccolò assimilierte sich das neue Element, das ihm der Schüler vermittelte. Hatte er erkannt, daß seine antike Formensprache nur beschränkte Ausdrucksmöglichkeiten biete, — daß das römische Gewand für den Christen nicht zugeschnitten sei?

Die Arca di S. Domenico in Bologna[3]), die er 1267 mit Fra Guglielmo vollendete, zeigt, wie eifrig er umgelernt hat. Mag immerhin die Ausführung zum guten Teil auf Fra Guglielmos Rechnung gehen, — den Entwurf, die Anlage im ganzen, müssen wir Niccolò zuerkennen.[4]) Die Ausgleichung zwischen Altem und

---

[1]) Für eine verhältnismäßig späte Zeit sprechen vor allem die gotischen Architekturteile des Hintergrundes, die sonst nirgends bei Niccolò vorkommen.

[2]) Ihm, der später vor allem als Architekt (in Pisa und Orvieto) tätig war, verdankt Pisa seine erste gotische Kirche, S. Michele in Borgo. Das einzige frühe plastische Werk Fra Guglielmos ist die Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Die antikisierenden Typen Niccolòs sind hier modifiziert durch französische und byzantinische Ingredienzien. Der Tod Mariae z. B. setzt französische Portalskulpturen voraus (Straßburg? — vgl. Reymond op. cit. I. Kap. 3.), die Fußwaschung und die Himmelfahrt schließen sich direkt an byzantinische Kompositionen an (vgl. die Türen von Benevent).

[3]) In S. Domenico, Kapelle des heiligen Dominicus.

[4]) vgl. Cronaca del Convento di Santa Catarina di Pisa in: Archivio storico italiano. Bd. 7, Teil II. 1848. — Die Ausführung in dem weichen Material des Alabasters mag auch mit zu dem etwas befremdend anmutenden, goldschmiedeartig-glatten Aussehen beitragen.

Neuem ist noch nicht gelungen. Römische und gotische Typen stehen nebeneinander. Man vergleiche z. B. auf der Feuerprobe des heiligen Dominicus die hintere Figurenreihe mit der vorderen.

An der Kanzel von Siena[1]) ist Niccolò dann so weit Gotiker geworden, als es dem Manne möglich war, der unter dem Leitstern der Antike groß geworden. Man spürt überall das große künstlerische Kapital, das der alternde Künstler aufgehäuft hatte. Zunächst bei der Einzelfigur. Man vergleiche den Gekreuzigten in Pisa mit dem in Siena. Das Anatomische ist bei weitem besser durchgearbeitet, die Glieder sind in richtigere Verhältnisse gebracht. Die ungeheuer langen Arme sind gekürzt, Hände und Füße gefälliger und doch sprechender geworden. Der Hals ist länger, die Neigung des Kopfes geschmeidiger, die Bewegung des ganzen Körpers zeigt einen einheitlichen Fluß. Überall bis ins kleinste spürt man das eifrige Studium des Nackten. Die Gelenke sind als das Bedeutsame am Körper erkannt. Während in Pisa die Arme unverstanden an dem Torso ansetzten, fühlt man jetzt die Spannung der Bänder, die das Kugelgelenk mit dem Brustkorb verbinden.

Sogar die hervorquellenden Adern des Unterarmes sind mit minutiöser Sorgfalt wiedergegeben. All dies gereifte Können dient dazu, den Ausdruck zu steigern. Es steht kein Heros mehr vor dem Kreuze, sondern dort hängt jetzt wirklich der qualvoll verscheidende Erlöser. — Unter den Auferstandenen finden sich wahre Meisterstücke reicher und verschränkter Bewegung. Dem Künstler macht die Bewältigung der Einzelfigur keine Schwierigkeit mehr.

Die Gewänder sind eleganter und schmiegsamer geworden. Die antike Idealgewandung wich dem Zeitkostüm. Leichtere Stoffe sind gewählt, die sich nicht mehr so schwer und brüchig falten wie in Pisa. Die Rüschensäume sind meist vermieden.

Die Komposition ist bei weitem gedrängter. Die bedeutend kleineren Figuren sind in zahlreichen Reihen neben- und über-

[1]) Der Auftrag dazu wurde am 29. September 1265 erteilt. Die Arbeit wurde am 1. März 1266 begonnen und im November 1268 vollendet. Vgl. Milanesi, documenti per la storia dell' arte senese I. p. 149ff. — Die Reliefs tragen folgende Darstellungen: 1. Heimsuchung und Geburt. 2. Anbetung. 3. Darstellung und Flucht nach Ägypten. 4. Bethlehemitischer Kindermord. 5. Kreuzigung. 6. u. 7. Jüngstes Gericht. — Den Kindermord und das jüngste Gericht hat man dem Giovanni geben wollen. Beweisen läßt sich die Zuschreibung nicht. Vgl. L. M. Richter, Siena, Leipzig 1901, S. 62.

einander geschichtet. Der Künstler vermag sich nicht genug zu tun in Häufung der Motive und Typen. Der künstlerische Grundgedanke kann nicht oft genug gespiegelt und gebrochen werden.

Aber hier stößt Niccolò an die Grenzen seines Könnens. Der Mann, der aus wenigen großen, statuarisch wirkenden Figuren wohl ein einheitliches Ganze aufzubauen wußte, — man denke an die Anbetung in Pisa und an die Kreuzabnahme in Lucca, — vermochte die Gestaltenfülle, die er jetzt brauchte, um sein Ausdrucksbedürfnis zu befriedigen, nicht mehr zu bändigen. Auch den gelungeneren Kompositionen gegenüber wird man den Eindruck nicht los, daß man leichtlich einzelne Gruppen herausschälen könnte, ohne die Wirkung des Ganzen zu beeinträchtigen. Vor dem jüngsten Gericht kommt man in Versuchung, an eine gleichmäßig bewegte Wasserfläche zu denken, wo Wellenberg und Wellental miteinander abwechseln in endlosem Einerlei.

Als letztes Werk nahm Niccolò den Brunnen zu Perugia in Angriff (1280). Waren in Siena schon zahlreiche Schüler neben ihm tätig, so daß es schwer ist, des Meisters eigenhändigen Anteil festzustellen, so dürften die Reliefs in Perugia wohl ausnahmslos von Schülerhand stammen.[1]) Sauerlandt[2]) möchte sie Arnolfo del Cambio geben. Und in der Tat scheinen die meist nur eine oder wenige Figuren enthaltenden, einfach und schlicht gegebenen Flachreliefs dem Meister des Ciboriums von S. Paolo in Rom nahezustehen. Eine prinzipielle Bedeutung für die Entwicklung besitzen sie nicht.[3]) Der Geist der Schule Guidos da Como scheint in ihnen noch einmal aufzuleben.

Die Keime für das Große und Bedeutsame, was die nächste Zukunft bringen sollte, liegen in Siena!

---

[1]) L. Justi (Jahrb. d. k. pr. K. XXIV, 1903) und Venturi (op. cit. IV. p. 12ff.) machen den Versuch, die einzelnen Reliefs an Niccolò, Giovanni und Arnolfo zu verteilen. Wie mir scheint, ohne rechten Erfolg. — Es handelt sich um fünfzig Reliefs. Dargestellt sind die zwölf Monate mit den zugehörigen Sternbildern, die sieben freien Künste, Szenen aus dem Leben Adams und Simsons, Helden des alten Testaments und der römischen Geschichte, Szenen aus aesopischen Fabeln und Wappentiere. Vgl. die eingehende Beschreibung bei Reymond. L'angelo che suona del Bargello e la Fontana di Perugia. Archivio storico dell'arte 1894 p. 484ff.

[2]) Die Bildwerke des Giovanni Pisano, Düsseldorf 1904.

[3]) Wenigstens nicht sogleich. Bei Andrea Pisano werden wir auf sie zurückkommen.

III. Abschnitt.

Das toskanische Relief im Trecento.

6. Kapitel.

Giovanni Pisano.

Das Trecento setzt sogleich interessant genug ein: 1301 vollendet Giovanni Pisano sein erstes eigenhändiges Hauptwerk, die Kanzel von S. Andrea in Pistoja.[1]) Für die Gesamtanlage war die Kanzel von Siena maßgebend. In welchem Verhältnis steht der Reliefstil Giovannis zu dem Niccolòs?

Zunächst übernimmt Giovanni das stark unterarbeitete Hochrelief römischer Sarkophage. Er übernimmt auch das römische Kompositionsmittel der übereinandergeschichteten Pläne. Ebenso die unperspektivische Darstellungsweise: die Größe der Figuren ist nicht durch die Stellung im Vorder- oder Hintergrund bedingt. Der Maßstab ist willkürlich gewählt: oft entscheidet die Wichtigkeit und Würde der Personen[2]) über ihr Volumen, mitunter auch nur der zufällig vorhandenen Platz.[3])

Von Niccolò übernommen sind auch im großen und ganzen die Kompositionsmotive, wenngleich sich hier schon charakteristische Modifikationen nicht leugnen lassen.

Wichtiger scheint mir, daß der Geist, der aus Niccolòs Werken spricht, an der Pistojeser Kanzel seine Wiedergeburt findet. Giovanni ist der leidenschaftlichere Sohn seines leidenschaftlichen

---

[1]) Die Kanzel wurde 1298 in Auftrag gegeben und laut Inschrift 1301 vollendet. Vgl. Contucci, Sculture di Giovanni di Pisa nel pergamo di Sant' Andrea in Pistoja, Pistoja 1842. — Die fünf Brünstungsreliefs stellen dar: 1. die Geburt Christi; daneben die Verkündigungen an Maria und an die Hirten. 2. die Anbetung der Könige; darunter die Träume der Könige und Josephs. 3. Kindermord. 4. Krenzigung. 5. Jüngstes Gericht.

[2]) vgl. den Herodes auf dem bethlehemitischen Kindermord und den Christus des jüngsten Gerichts.

[3]) Siehe die Hirten der Anbetung.

Vaters. Das Ziel seines künstlerischen Wollens ist das gleiche: — höchst gesteigerte Ausdrucksmöglichkeit für die Triebkräfte seiner seelisch aufgerüttelten Zeit. Nur die Potenz des Wollens ist eine andere, größere geworden. Glückliche Umstände wirken hilfreich mit. Giovanni braucht nicht in fremdem Gewande einherzugehen, um eine überzeugungsstarke Sprache zu reden. Der Vater hinterließ ihm ein sicheres Erbe erprobter Ausdrucksmöglichkeiten. Nur in der Auswahl und Steigerung der Elemente liegt Giovannis geniale Tat, nicht in der Neuschöpfung. Seiner Mittel von vornherein sicher, konnte er sich frei und ausschließlich dem Walten seiner bildnerischen Phantasie überlassen. Die Grundfrage seines Schaffens lautet nicht: Wie ist der Organismus, den ich darstellen will, in Wirklichkeit gebildet? — sondern: Welche bestimmenden Merkmale des Organismus muß ich wiedergeben, um den Bildern, die ich im Innern trage, zum machtvollsten Ausdruck zu verhelfen?

So wurde Giovanni zu einem der größten Stilisierer aller Zeiten.

Ich glaube, daß Sauerlandt[1]) einen verwandten Gedanken anklingen läßt, wenn er sagt: „Giovanni hat dem wirklichen Leben ein großartiges Schattenspiel gegenübergestellt!“

Die stilisierte Menschengestalt ist nicht Selbstzweck. Sie dient einer übergreifenden Idee, hat ihren Wert nur als Teil eines Ganzen, das sie konstituieren hilft. Das kompositionelle Ganze rückt dadurch zu weit höherer Bedeutung auf. Das Gesamtbild baut sich nicht mehr allmählich aus einzelnen Figurenmotiven auf, die alle gleichwertig sind, alle mit derselben Liebe umfangen werden, — es springt vollendet und geschlossen aus dem Haupte des Künstlers hervor und alles Einzelwerk muß sich zunächst mit andeutender Skizzierung begnügen.

Bei Niccolò ist man beständig in Versuchung, die Figuren zu isolieren, — ja man wird vielleicht erst dann zum rechten Genuß kommen, wenn man es tut. Bei Giovanni ist das unmöglich. Viel zu eng verkettet sind seine Gestalten mittels durchgehender Linien, viel zu sehr durcheinander bedingt als entsprechende Kompositionswerte. Es ist kein Zufall, daß man bei der Beschreibung seiner Reliefs beständig auf Ausdrücke verfällt, die der Malerei

---

[1]) op. cit. p. 9.

zukommen. Es liegt an seiner starken, malerischen Tendenz. Durch sie unterscheidet er sich am schärfsten vom Vater. Niccolò ist nie auf malerische Wirkungen ausgegangen. Er war nur Plastiker, d. h. Körperbildner. Giovannis Auge aber ergötzt sich an den starken Kontrasten von Licht und Schatten ebenso, wie an ihren feinen Übergängen ineinander. Er weiß, welch reiche Kompositionsmöglichkeiten sich dadurch bieten, daß man Lichtbahnen, welche Körper verbinden, und Schatten, welche sie trennen, gesetzmäßig verwendet. Deshalb arbeitet er seine Reliefs noch tiefer heraus als der Vater; deshalb bettet er seine Figuren gern in Höhlungen ein;[1]) deshalb ballt er Figurengruppen eng zusammen und trennt sie durch tiefe Einschnitte von den übrigen.

Bei der Domkanzel in Pisa[2]) treten die malerischen Eigentümlichkeiten noch bestimmter hervor. Die Figuren sind stellenweise so weit vom Grunde gelöst, daß Stützen stehen gelassen werden mußten. Die Schatten sprechen so stark, daß sie das Bild zu zerreißen drohen. Die Verkürzungen nach hinten wirken oft wie Verkrüppelungen. Waren in Pistoja noch Linienbezüge

---

[1]) vgl. besonders die Geburt und den bethlehemitischen Kindermord.

[2]) Über die Entstehungszeit gibt eine Inschrift an einem der Außenpfeiler der südlichen Domseite Aufschluß: IN NOMINE DOMINI AMEN | BORGHOGNO DETADO FECE FARE LO PERBIO NVOVO LO QVALE E' IN DVOMO | COMINCIOSI CORENTE ANNI | DOMINI MCCCII FV FINITO IN ANI DOMINI CORENTE MCCCXI NEL MESE DI DICIENBRE. — Beim Dombrand von 1597 wurde die Kanzel auseinandergenommen und teilweise zerstört. Von den neun Brüstungsreliefs befinden sich 2 im Dom seitwärts vom Chor, 7 im Museo civico. Im Dom: 1. Verkündigung, Heimsuchung, Geburt des Johannes, Namensgebung des Johannes. 2. Die Verdammten. Im Museo civico: 1. Geburt Christi. Verkündigung an die Hirten. 2. Reise, Anbetung und Traum der heiligen drei Könige. 3. Darstellung im Tempel, Traum des Joseph, Flucht nach Ägypten. 4. Kindermord. 5. Gefangennehmung, Verhör, Verspottung und Geißelung Christi. 6. Kreuzigung. 7. Die Seligen des jüngsten Gerichts. — Der Mittelpfeiler (ebenfalls im Museo civico) trägt noch sieben kleinere Reliefs mit den Gestalten der freien Künste (wenig bedeutend). Im Berliner Museum wird das Lesepult aufbewahrt, das auf der Rückseite die Halbfigur des Schmerzensmannes von zwei Engeln gehalten zeigt. (Stärkstes Hochrelief, fast Freifiguren). Obwohl die Kanzelinschrift besagt:

Hoc Opus His Annis Domini Sculpsere Iohannis
Arte Manus Sole Quondam Natique Nichole
Cursis Undenis Tercentum Milleque Plenis —

so ist doch die Mitarbeit von Schülern — besonders beim Jüngsten Gericht — wahrscheinlich.

ein Hauptmittel der Komposition, so wird hier nur noch mit malerisch gegeneinander abgesetzten Komplexen gearbeitet. Von zentralem Aufbau wird beinahe ganz abgesehen. Nur selten gelangt noch eine Linie zu dominierender Wirkung; dann aber klingt sie hart und schrill in das Bild hinein, wie der Arm des Herodes, der den Kindermord befiehlt.

Die letzten Kompositionen bieten nur ein vielbewegtes Wogen dunkler und belichteter Massen.

Die Pisaner Kanzel stellt ein Äußerstes dar an Subjektivität des Stils: Eine selbstherrliche Künstlerpersönlichkeit zwang dem Relief ihren Willen so hart und schonungslos auf, daß es zersprang. Wer den nächtlichen Graus der Judasszene nicht packender glaubte darstellen zu können, als wenn er das heiligste und das verworfenste Haupt durch den Strahl einer Blendlaterne zur Einheit zusammenschweißte, der durfte nicht das Relief als Ausdrucksmittel wählen. Ebensowenig durfte es der, dem die menschliche Gestalt schließlich weiter nichts mehr ist als ein Symbol wirkender Kräfte. Hier liegt Giovannis Verhängnis. „Er übersah," sagt Julius Lange,[1]) „daß es in der bildenden Kunst keinen Ausdruck gibt außer dem Körperlichen und daß der Ausdruck des Seelischen um so feiner und voller klingt, je reicher und feiner die körperliche Form entwickelt ist . . . Giovannis Plastik ist im höchsten Maße unkörperlich." Es gehörte die ganze Gewalt seines Genies dazu, um diesen Zwiespalt zu überbrücken. Zu folgen vermochte ihm keiner auf seiner Bahn. Sie trug die Notwendigkeit zur Umkehr in sich.[2])

Die Schüler Giovannis teilten sich, so gut es ging, in des Meisters Erbe. Jeder rettete sich ein Stücklein des weiten Reiches und nutzte es nach Kräften. Der unbekannte Schöpfer der Kanzel von S. Michele in Borgo[3]) zu Pisa gibt im Grunde weiter nichts als eine stümperhaft verzerrte Kopie der Domkanzel.

---

[1]) Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, Straßburg 1903, S. 252.

[2]) Über die französischen Einflüsse bei Giovanni, die für seinen Reliefstil nicht in Betracht kommen, vgl. die Ausführungen Sauerlandts (a. a. O.) und Brachs (Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena, Straßburg 1904).

[3]) Früher wurde die Kanzel dem Fra Gugliellmo gegeben, was ganz unmöglich ist. Neuerdings schlägt Venturi (op. cit. IV p. 216ff.) den Maestro Bernardo (caput magistrorum lapidum und Stellvertreter Giovannis in Fällen seiner Abwesenheit von Pisa) als Meister vor.

Tino da Camaino erkürt sich die ruhigsten, stillsten unter den Figuren des Meisters[1]) und reiht sie im Hochrelief schlicht nebeneinander.[2]) Womöglich trennt er sie durch Arkaturen,[3]) wie es die frühen Sieneser Maler lieben. Der Begriff der Handlung ist ihm ganz fremd. Auf den Paroxismus Giovannis mußte Abspannung folgen, mußte sich ein Bedürfnis nach Ruhe geltend machen. Ein Hauch von Giovannis Feuergeist ist nur in Orvieto zu verspüren.

7. Kapitel.

Die Fassadenreliefs des Doms zu Orvieto (Lorenzo Maitani).

In Orvieto hat die toskanische Reliefkunst die größte Aufgabe gelöst, die ihr je gestellt worden ist. Vier mächtige Fassadenpfeiler waren zu schmücken. Nur die Certosa bei Pavia stellte dem Relief noch ähnliche Flächen zur Verfügung. Was hätte Giovanni Pisano in seiner Pistojeser Zeit hier leisten können!

Ein einheitlicher Entwurf war notwendig, wenn man nicht kleinlich wirken wollte. Das ikonographische Programm verlangte eine unendliche Reihe kleiner Bildchen. Es handelte sich um das althergebrachte Thema der Erlösung, ihrer Vorgeschichte und Erfüllung. Am ersten Pfeiler von links sollten Szenen der Genesis, am zweiten prophetische Visionen der Heilstatsachen, am dritten das Leben Christi und am vierten das jüngste Gericht dargestellt werden[4].)

---

[1]) Wie z. B. die Prophetenfiguren an den Ecken der Pistojeser Kanzel.

[2]) Grabmal des Bischofs Orso im Dom zu Florenz, ca. 1321—1324.

[3]) Grabmal Heinrichs VII. (1315) im Camposanto zu Pisa. — Neapolitaner Königsgräber.

[4]) Für das umfängliche Programm darf eine literarische Quelle wohl mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden. Leider ist sie bisher noch nicht nachgewiesen worden. Der Vergleich mit den typologischen Darstellungen mittelalterlicher Bilderhandschriften sowie der biblia pauperum drängt sich ohne weiteres auf, besonders bei den Darstellungen der beiden Mittelpfeiler. Vgl. Heider, Beiträge zur christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters. Mitt. d. k. k. Zentralkomm. V, Wien 1860. — Schreiber, A. L., Die Entstehung und Entwicklung der Biblia Pauperum unter besonderer Berücksichtigung der uns erhaltenen Handschriften (aus P. Heitz und W. L. Schreiber, Biblia Pauperum), Straßburg 1906. — Guilbert, J., Les origines de la Bible des Pauvres Rev. des Bibliothèques 1905 S. 312ff. — Auch auf G. E. Lessings interessanten, einschlägigen Aufsatz sei wiederum hingewiesen: Ehemalige Fenstergemälde im

Wie war es möglich, dies alles zu bewältigen, ohne der Gefahr langweiligen Conglomerierens zu verfallen? Man griff auf ein altes, dekoratives Bindemotiv zurück, das die Miniaturenkunst bei der Darstellung der Wurzel Jesse entwickelt hatte und das bereits von Antelami und seiner Schule monumental verwertet worden war:[1]) Rankenwerk überspinnt gefällig die Flächen. Üppig breiten sich Epheu und Rebe an den Seitenpfeilern aus. Dürftiger klettern an den Mittelpfeilern Akanthusstauden empor. In die zahllosen Windungen der Ranken sind die Darstellungen eingebettet.

Die ikonographische Bedeutsamkeit rechtfertigt eine vollständige Aufzählung.

I. Am Genesispfeiler links unten beginnt die Erzählung von der Urgeschichte der Menschheit.

1. Die Erschaffung der Fische und Vögel.

Ikonographisch bemerkenswert ist, daß der Schöpfer in der Gestalt Gottsohnes dargestellt ist. Ihm zu Häupten flammen Sonne, Mond und Sterne, — schwebt die Taube des heiligen Geistes, — reckt sich segnend die Hand Gottvaters aus den Wolken.

2. Die Erschaffung der Vierfüßler.

3. Die Erschaffung Adams.

4. Die Belebung Adams durch den göttlichen Odem.

5. Die Vorbereitung zur Erschaffung Evas. Der Herr nimmt dem schlafenden Adam eine Rippe.

6. Die Erschaffung des Weibes.

7. Das Verbot des Essens vom Baume der Erkenntnis.

8. Der Sündenfall.

9. Die Verurteilung. Adam und Eva verstecken sich vor dem Herrn im Gebüsch.

10. Die Vertreibung aus dem Paradiese. Flammen brechen aus dem Boden Edens, davor steht Jophiel, der Cherub mit geschwungenem Schwert. Er trägt sechs Flügel wie die Seraphim nach Jes. 6, 2. Vor ihm stößt ein zweiflügeliger Engel die Sünder von dannen.

11. Erste Arbeit.

Kloster Hirschau, Nr. X im 2. Beitrag zur Geschichte und Literatur. — Braunschweig 1773, S. 335 ff.

[1]) vgl. Parma, Baptisterium. — Venedig, S. Marco. — Traù, S. Lorenzo.

12. Das Opfer Kains und Abels.

13. Kains Brudermord.

14. Jubal, der Stammvater der Geiger und Pfeifer. Er schlägt mit zwei Hämmern an ein Glockenspiel. Links sitzt eine Mutter (Jubals Weib?), die ihrem Kinde das Schreiben beibringt. (Nach Braun[1]) handelt es sich um Enos, den Sohn Seths, der zuerst den Namen Gottes anrief, und um Thubalkain, den Erfinder der Metallarbeit. Beide Deutungen scheinen mir verfehlt).

15. Thubalkain mißt mit dem Zirkel auf einer Schriftrolle etwas nach — wohl eine Konstruktion. (Nach Braun: Noah, der den Plan zur Arche aufzeichnet (?).)

II. Pfeiler. Das prophetische Zeitalter. Das Rankenwerk ist motiviert als Gezweige vom Stammbaum Christi. Die Wurzel bildet der schlafende Isai (Jesse)[2]), den Wipfel der thronende Christus. Der Stamm setzt sich aus sechs Königen[3]) und aus der Madonna zusammen. In eigentümlicher Weise zeigt sich die Vorstellung des Stammbaumes Christi mit der des Lebensbaumes verquickt. Am Fuße des Stammes liegt ein Gerippe in offenem Sarge. Die Anspielung auf das Totengebein unterm Kreuze auf Golgatha scheint mir offensichtlich.

Zwölf Propheten und eine Prophetin (Sibylle) scharen sich um den Fuß des Baumes. Sie weisen alle nach oben, wo im Gezweige ihre Visionen Gestalt gewinnen. Der Sinn dieser prophetischen Gesichte, deren Bedeutung als Typen zu den Antitypen des dritten Pfeilers noch eines Nachweises im einzelnen bedürfte, ist schwierig und umstritten. Ich halte mich bei meiner Aufzählung an die Interpretationen Brauns, der mir hier im wesentlichen das Richtige getroffen zu haben scheint.[4]) Von links unten an folgen aufeinander:

1. Die Salbung Davids (Sam. I, 16).

2. Das Wunder Gideons (Richter VI, 36). Gideon erscheint zweimal: einmal im Zwiegespräch mit dem Engel des Herrn, das zweitemal mit dem betauten Fell und der Schale.

---

[1]) Einleitung zu Gruner, Die Basreliefs am Dom zu Orvieto, Leipzig 1858.

[2]) Braun a. a. O. nimmt seltsamerweise Abraham an nach I. Mos. XV. 12.

[3]) David ist durch die Harfe gekennzeichnet. Für die Folgenden schlägt Braun die Namen der „guten“ Könige Salomo, Asa, Josaphat, Hiskia und Josias vor.

[4]) Abweichende Meinungen vertritt Mereu, L'Art, XIV. année. I. 133. 161.

3. Josuas Berufung (Jos. I, 7).

4. Bileams Eselin (4. Mos. XXII).

5. Die Kinder Israel an der Stätte der Tränen (Richter II, 4).

6. Links davon: Gruppe von Büßern und Bußpredigern.

7. Die Darbringung Samuels (1. Sam. I, 28).

8. Rechts davon: Gruppe von staunenden und teilnehmenden Männern.

9. Der Brand von Jerusalem (Jerem. LII, 13. Jesaias X, 16. Hesekiel X, 2).

10. Links davon: Andächtige Leser der Prophezeiung des Strafgerichts.

11. Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein worden (Psalm. 118, 22, Jes. XXVIII, 16, Sacharja III, 9 und IV, 7).

12. Auslegung der Schriftstelle.

13. Das Gesicht des Hesekiel (Hes. I).

14. Links davon: Teilnehmende Männer und ein Weiser, der einem forschenden Jüngling zuspricht.

15. Die Geburt des Immanuel (Jes. VII, 14). Der Kopf der Jungfrau fehlt.

16. Ein Prophet legt einem Jüngling segnend die Hand auf den Kopf.

17. Bußgebet Esras (Esra X, 4).

18. Israels Schwur vor Esra (Esra X, 5).

19. Das Gesicht Sacharjas von dem Mann auf rotem Roß (Sach. I, 8).

20. Rechts davon: Auslegung der Schriftstelle.

21. Das trauernde Jerusalem (Jes. III, 26).

22. Links davon: Tröstung durch einen Propheten.

23. Seelenwägung (Sprüche Sal. XVI, 2).

24. Rechts davon: Ermahnung zur Ergebung in Gott. Der Kopf des Propheten fehlt.

25. Die Verkündigung an Zacharias (Lucas I, 18).

26. Links davon: Schriftauslegung.

27. Der Gekreuzigte (Psalm XXII, 2).

28. Rechts davon: Verkündigung und Deutung des Versöhnungswerkes aus der Schrift.

29. Der Engel Gabriel (auf die im Stammbaum sitzende hl. Jungfrau zufliegend). Links oben die Halbfigur eines Propheten.

30. Ein Prophet am Throne Christi. Rechts oben ein zweiter Prophet, der zur Erde hernieder blickt.

III. Pfeiler. Die Erlösungstatsachen des Lebens Christi. Wiederum ist eine sinnvolle Motivierung des Rankenwerks als stammbaumartiges Gebilde versucht. Aus sieben Propheten setzt sich der Stamm zusammen, um dessen Fuß sich elf nach oben deutende Seher[1]) scharen, ein schlafender Patriarch bildet wiederum die Wurzel. Wer ist es? Die sechzehn Engelhalbfiguren zu beiden Seiten der Geschichten geben einen Fingerzeig. Es möchte Jakob gemeint sein, der im Traum das Evangelium als Himmelsleiter sieht.[2]) So spielen auch hier zwei Vorstellungen durcheinander.

Die eigentlichen Geschichten beginnen in der dritten Zone von unten links.

1. Verkündigung. 2. Heimsuchung. 3. Geburt. 4. Anbetung der Könige. 5. Darstellung im Tempel. 6. Flucht nach Ägypten. 7. Kindermord. 8. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. 9. Taufe Christi. 10. Versuchung Christi. 11. Einzug in Jerusalem. 12. Gefangennahme. 13. Geißelung. 14. Kreuzigung. 15. Die drei Frauen am Grabe. 16. Noli me tangere.

Für die sieben Propheten zwischen den Geschichten kommen folgende Namen in Betracht.[3])

1. Neben der Verkündigung: Jesaias (XI, 1) oder Habakuk (III, 3).
2. Neben der Geburt: Hesekiel (XVII, 24) oder Amos (IX, 13).
3. Neben der Flucht nach Ägypten: Hosea (XI, 1).
4. Neben dem Kindermord: Jeremias (XXXI, 15).
5. Neben der Gefangennahme: Sacharja (XIII, 7).
6. Neben der Kreuzigung: Joel (III, 21) oder Haggai (II, 8)
7. Neben dem Noli me tangere (Auferstehung): Micha (I, 3) oder Nahum (I, 5).

IV. Pfeiler: Das Weltgericht. Das gewaltige Schauspiel vollzieht sich in vier Regionen übereinander, die durch Weinranken getrennt sind.

---

[1]) Der Kopf des ersten Propheten links in der zweiten Zone von unten fehlt.

[2]) vgl. Braun a. a. O. — Venturi (storia dell' arte ital. IV.) identifiziert unbefriedigenderweise den schlafenden Patriarchen sowohl auf dem zweiten wie auf dem dritten Pfeiler mit Adam.

[3]) vgl. die erklärenden Beischriften des Stammbaums Christi auf einem Glasgemälde im Chor von St. Kunibert zu Köln (13. Jahrhundert).

A. Zu unterst, links:

1. Auferstehung der Toten (aus antiken Sarkophagen mit Putten als Girlandenträgern und geschwungenen Kannelüren).
2. Darüber: Die Gerechten.
3. Rechts davon: Die Einbringung der Verdammten.
4. Darunter: Die Hölle.

B. Zweitunterste Region:

5. Die Seligen.
6. Selige und Engel.

C. Dritte Region:

7. Verklärte und Heilige (darunter ein Heiliger vom Typus des heiligen Franz, ein Papst, vielleicht Nikolaus IV., der 1290 den Grundstein des Domes legte, und ein Mann mit Mütze und Winkelmaß, in dem man gern den Dombaumeister Lorenzo Maitani erkennen möchte).
8. Heilige Jungfrauen.

D. Empyreum.

In der Mitte Christus in der Mandorla von achtzehn Engeljungfrauen getragen. Zu beiden Seiten Maria, Johannes der Täufer, die Apostel und andere bevorzugte Heilige. Darüber vier posaunenblasende Engel und schließlich die Leidenswerke.

Die Aufzählung ist zu Ende. Italiens Plastik hat niemals ein großartigeres Programm durchgeführt. Nur die sixtinische Kapelle kann daneben bestehen.

Wer ist der Meister?

Daß es ein Sienese sein müsse, darüber sind die meisten Forscher heute einig.[1]) Ich glaube, ein Blick auf die Eva des ersten Pfeilers genügt, um dies zweifellos erscheinen zu lassen. Diese weiche, müde Sinnlichkeit gedieh nur in Siena, fand nur dort ihren künstlerischen Ausdruck. Es ist ein unschätzbarer Verlust, daß durch den großen Brand vom Jahre 1615 S. Francesco, Sienas Pantheon, der meisten seiner gotischen Grabmäler beraubt wurde. Spärliche Reste im Klosterhof lassen ahnen, wieviel damit zugrunde

---

[1]) M. Reymond (op. cit. I 133 ff.) gibt das jüngste Gericht einem Pisaner, — die Genesisgeschichten läßt er unter dem Einflusse Andrea Pisanos, die Geschichten aus dem Leben Jesu unter dem des Orcagna entstanden sein. Einen Sieneser Meister möchte er höchstens für die Prophetenvisionen zulassen.

ging. Heute ist es nicht leicht sich in Siena ein Bild davon zu machen, was hier die Plastik im Trecento zu leisten vermochte.[1])

Immerhin zeigt ein Vergleich der Orvietaner Reliefs mit der Lünette am Portal der Sieneser Domruine (Christus von Engeln verehrt) und mit dem Madonnenrelief des Giovanni di Agostino im Oratorio di S. Bernardino (von 1341) eine fühlbare Verwandtschaft. Man vergleiche auch die Darstellungen des Noli me tangere am Pfeiler des Heilandslebens und am Grabmal Petroni (1313) im Sieneser Dom.

Aber in Orvieto ist ein größerer Künstler am Werk. Die Urkunden des Domarchivs, die Fumi[2]) mustergültig zusammengestellt und Nardini[3]) glänzend interpretiert hat, machen es wahrscheinlich, daß wir in dem Dombaumeister Lorenzo Maitani aus Siena auch den leitenden Künstler bei der Ausführung des Fassadenschmuckes zu sehen haben. Maitanos Tätigkeit fällt in die Jahre 1310—1330. In dieser Zeit muß die Hauptarbeit an den Reliefs geleistet worden sein.

Um 1310 liefert Lorenzo Maitani einen Entwurf für die Fassade.[4]) 1321 erhält er die Erlaubnis, sich Schüler zu halten „ad designandum, figurandum et faciendum lapides pro pariete (ex facie anteriore ecclesiae). Wer waren diese Schüler? Zunächst kommt Nicola di Nuto in Betracht, der Maitanis Nachfolger im Dombaumeisteramte wurde. Er führte urkundlich 1339 ein Holzkruzifix aus für den Chor der Kathedrale, das sich heute — zusammen mit einem zweiten von gleicher Hand aus S. Agostino — in der Domsakristei befindet. Die nahe Verwandtschaft mit den Typen der Fassadenreliefs ist unverkennbar.[5]) Das schmale Oval des Kopfes, die lange und gerade Nase, die flachen Augen mit den hochgezogenen Brauen, das schmiegsame Haar, das in langen, korkzieherartigen Locken bis in den Nacken hinabfällt, der kurze Kinn-

[1]) vgl. L. M. Richter, Siena, Leipzig 1907, S. 64.

[2]) L. Fumi, Il Duomo d' Orvieto, 1891.

[3]) Nardini-Despotti-Mospignotti, Lorenzo del Maitano e la facciata del duomo d' Orvieto, Arch. storico dell' arte IV 1891.

[4]) Jetzt im Dommuseum. Ebendort ein zweiter Entwurf, der bereits auf dem Pfeiler links vom Hauptportal Rankenwerk mit eingestreuten Figuren vorsieht. Beide Entwürfe sind wahrscheinlich von derselben Hand.

[5]) Diese exakte Feststellung verdanken wir Venturi (cf. op. cit. III p. 323ff.). Zwei weitere Kruzifixe, die mit den obengenannten eng zusammenhängen, befinden sich in S. Francesco und in S. Domenico zu Orvieto.

bart und der spärliche Wangenflaum, — alles dies findet sich genau so hier wie dort. Auch die Aktbehandlung ist dieselbe. Man vergleiche in diesem Betracht die etwas schematische Behandlung der Bauchgegend, die stark hervortretende, bogenförmige Verbindung der Rippenenden, die Akzentuierung des magnus serratus und des pectoralis maior. Zuletzt sei auf das Lendentuch der Kruzifixe hingewiesen. Diese feinfältende Art in der Behandlung eines dünnen, anschmiegenden Stoffes ist die gleiche, wie auf den meisten Reliefs, bei denen man den Eindruck nicht los wird, daß es sich um nasse Gewänder handle, die den Körper durchscheinen lassen.

Wir werden wohl annehmen müssen, daß Nicola di Nuto beträchtlichen Anteil an der Ausführung hat. Außer ihm werden in einem Dokument vom 14. Dezember 1325 noch folgende Meister genannt, die für die Fassade tätig gewesen sein könnten: Francesco di Talenti, Pietro di Jacopo, Niccolò de Florentia und Maestro Cione. Ihren Anteil zu bestimmen dürfte kaum möglich sein. Von Wichtigkeit erscheint mir, daß Andrea Pisano, der im Jahre 1347 zum Dombaumeister ernannt wurde, anscheinend den Fassadenschmuck bereits vollendet vorfand, da er nach den Urkunden nur noch Marmor für die Fenster kommen ließ. Ferner, daß es sich 1359, als Andrea Orcagna nach Orvieto kam, nur um die Ausführung von Mosaiken handelte. Auf diese beiden Tatsachen möchte ich besonders hinweisen, weil man in den Reliefs Andrea Pisanos [1]) und Orcagnas Hand hat erkennen wollen. Daß Orcagnas Mitwirkung ausgeschlossen ist, dürfte ein Vergleich mit dem Tabernakel von Orsanmichele ohne weiteres klarstellen. Hingegen könnte man wohl versucht sein, Andrea Pisano mit den Genesisgeschichten in Verbindung zu bringen. Sie stehen den entsprechenden Darstellungen am Campanile in Florenz sehr nahe. Aber freilich, wer ist hier der gebende und wer der nehmende Teil? Und gerade die Genesisgeschichten am Florentiner Campanile sind wohl nicht von Andrea Pisano selbst, sondern von einem seiner Schüler ausgeführt. Venturi schlägt, freilich ohne genügende Begründung, den Namen des Francesco Talenti vor, Francesco Talenti aber war 1325 in Orvieto! Entschieden mitzusprechen scheint mir dagegen der Einfluß Giovanni Pisanos. Die Heimsuchung, die Geburt, die Darstellung im Tempel,

---

[1]) Andrea Pisanos Mitarbeit hat noch neuerdings Bertaux in den Vordergrund geschoben (vgl. André Michel, histoire de l' art).

die Anbetung und die Flucht nach Ägypten, vor allem aber das jüngste Gericht möchten ohne sein Vorbild nicht möglich sein. Und in den Typen erkenne ich sogar ein Zurückgehen auf Niccolò Pisanos Sieneser Kanzel. Die reizvollen weiblichen Aktfiguren unter den Auferstehenden in Siena — mit ihrem losen Gelock — sind die Vorläufer der Orvietaner Engel. Mit einiger Mühe wird man auch noch einzelne Motive unter den Verdammten in Orvieto herausschälen, die Niccolòs Werk entlehnt sind. Schließlich dürfen französische Einflüsse nicht übersehen werden. Schon Schmarsow [1]) hat darauf hingewiesen und Brach [2]) ist des näheren darauf eingegangen. Es gibt Figuren, die wie Ausschnitte aus französischen Elfenbeinen anmuten, z. B. die Königsgestalten, die aus der Wurzel Jesse am dritten Pfeiler emporwachsen. Französische Schulung scheinen mir auch die Typen der Verdammten zu verraten. Ob das Kettenmotiv nicht gleichfalls aus Frankreich kommt?

Doch werden wir kaum genötigt sein zu der Annahme, daß sich der Orvietaner Meister seine Anregungen in Frankreich selbst geholt habe.[3]) Direkte Entlehnungen von französischen Großskulpturen dürften kaum nachweisbar sein. Es genügt, wenn wir uns Elfenbeine, Emaillen und Miniaturen als Vermittler der französischen Formensprache denken.[4])

So kompliziert sich die Frage immer mehr. Mit einer Zerlegung in verschiedene Meisteranteile ist es nicht getan. Das Gemeinsame der Reliefs spricht zu stark, als daß man sie willkürlich auseinanderreißen könnte. Wir werden uns wohl damit begnügen müssen, in dem Ganzen der Reliefs die geniale Konzeption *eines* Meisters — wahrscheinlich Lorenzo Maitanis — zu sehen, der ursprünglich aus der Schule der Pisani kam, dann mit französischer Kunst Fühlung erhielt und sich schließlich zu seinem eigenen,

---

[1]) Festschrift zu Ehren des kunsthist. Instituts in Florenz, Leipzig 1897, S. 27.

[2]) Brach, Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrh. in Siena, Straßburg 1904.

[3]) vgl. Brach S. 38ff. — Die Hypothese, daß der mystische Ramo di Paganello den Vermittler mit Frankreich gespielt habe, weil er de partibus ultramontanis kam, erscheint mir unhaltbar.

[4]) Über die Vermittlung französischer Einflüsse nach Italien vgl. auch die Darstellung von Enlart, Les origines françaises de l' architecture gothique en Italie, Paris 1894.

sienesisch gefärbten Stil durchrang, — zu einem Stil des feinsten Liebreizes.

Seine Schüler und Mitarbeiter holte sich der Meister aus Siena wie aus Florenz. Aber er nötigte sie, sich seinen eigenen Intentionen im großen zu fügen.

So finden wir — bei leisen Schwankungen im einzelnen — ein maßvolles Hochrelief durchgängig gewahrt. Meistens wird die Anordnung der Figuren in einer, höchstens zwei Schichten durchgeführt. Verkürzungen werden möglichst vermieden. In der glücklichsten Weise werden Profil- und Facestellungen gegeneinander abgewogen. Bevorzugt wird jenes Dreiviertelprofil, das der „offenen Haltung und der freien Überschau“ [1]) der Figuren so ungemein günstig ist. Es ist echter Marmorstil.

Dabei sind verwandte Züge mit sienesischen Malereien nicht zu verkennen. Die überall assistierenden Engel erinnern an sienesische Mariae-Himmelfahrtsbilder und Maestàdarstellungen. Aus Gemälden sind die häufigen göttlichen Erscheinungen übernommen, — stammen die reichen vegetabilischen Gebilde und die bizarren Formen des Felsbodens.

Über allen diesen gemeinsamen Momenten wird dem eindringenden Auge eine Differenzierung im einzelnen nicht entgehen. Man muß sich nur hüten, diese allein aus der Tätigkeit verschiedener Hände zu erklären. Manches davon kommt auf Rechnung einer sich während der Arbeit vollziehenden Stilentwicklung. Besonders am Genesispfeiler ist dies der Fall.

Die beiden untersten Zonen von der Erschaffung der Fische und Vögel bis zur Erschaffung des Weibes sind ganz weich und malerisch, — voll von Versuchen, Raumtiefe und Luftfülle zu geben. Das abwechslungsreiche Gelände steigt stark an von vorn nach hinten. Buchten und Täler öffnen sich dem Blick. Feindetaillierte Bäume, Sträucher und Kräuter markieren als Raumwerte zahlreiche Schichten. Die Figuren stehen zueinander in möglichst abweichenden Achsen. Aus der Tiefe des Luftraumes schweben die Engel heran. Wie aufgelöst in der Atmosphäre erscheinen sie auf dem ersten Schöpfungsrelief. Nur hingehaucht sind die Formen in feinstem rilievo schiacciato. Auch die Fische

---

[1]) vgl. Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. III. Plastik, Malerei und Reliefkunst, 1899.

im Wasser und die Vögel unterm Himmel verlieren sich in ihrem Element, — ihr Eigenkontur ist mehr oder weniger aufgegeben. Das Blättergewirr des Baumschlags flimmert in hell und dunkel, zerfließt gleichsam im auffallenden Lichte. Wind und Wellen möchte der Künstler fühlbar machen, das Spiel der jungen Morgensonne will er ahnen lassen. Seine Absicht geht auf impressionistische Wirkungen.

In der dritten Zone macht sich bereits ein Einlenken bemerkbar. Die Bodenerhebungen gehen in der Hauptsache von links nach rechts, nicht mehr von vorn nach hinten. Die Handlung spielt auf einer einheitlichen Vorderschicht. Der Hintergrund beginnt neutral zu werden. Freilich ist das Prinzip noch nicht streng durchgeführt. Das Brunnenbecken hinter dem Baum der Erkenntnis, aus dem die vier Paradiesesströme entspringen, zeigt noch die ansteigende Richtung der unteren Reliefs. Die Engel hinter Gottvater schweben noch immer aus der Tiefe heran. Gottvater taucht bei der Verurteilung noch aus dem Nichts empor.

Von der vierten Zone an setzt sich ein reiner, strenger Reliefstil durch. Die einheitliche Raumschicht wird vollständig eingehalten. Keine der Figuren überschreitet mehr die gesteckten Grenzen. In wundervoller Klarheit bauen sich die Szenen auf. Die Idee der sprechenden Silhouette ist dem Künstler aufgegangen. Alle Bewegung geht von links nach rechts. Der Hindergrund ist vollkommen neutral geworden.

Die beiden Reliefs des Opfers und des Brudermords zeigen eine Stilhöhe, die es verständlich erscheinen lassen, wenn man hier an Andrea Pisano dachte.

Und doch handelt es sich von Anfang bis zu Ende um denselben Künstler, in dem man wohl Lorenzo Maitani selber sehen darf. Die schmalköpfigen, schlanken Typen sind oben und unten ganz die gleichen, mag immerhin mit der allgemeinen Stilentwicklung ein Fortschritt in der anatomischen Durchbildung Hand in Hand gehen. Die Behandlung des Haars als langer, weicher Ringellocken und der Gewandung als dünner Stoffe, die den Körper durchschimmern lassen, ist dieselbe geblieben. Das schwierige Bewegungsmotiv des kauernden Adam im Versteck findet sich in geringer Modifikation bei dem zusammenbrechenden Abel nochmals verwertet. Am deutlichsten spricht die Einheitlichkeit in den Landschaftsrequisiten: In den Felsen, die aussehen, als ob sie aus

nassem Brotteig aufgeschichtet wären, und in den Bäumchen mit den kugeligen Kronen und mit dem seltsamen Lichterspiel[1]) im Laubwerk.

Von der Sockelzone abgesehen findet sich auch durchgängig jene großzügige Raumverschwendung, die den Genuß der Genesisrelifs so ungemein erleichtert. Es ist, als ob der Künstler die endlose Weite der jungfräulichen Erde habe verdeutlichen wollen. Die Menschen beengen einander noch nicht, es ist viel freie, reine Luft da, und eine feiertägliche Stille herrscht, die nur das Rauschen mächtiger Engelsfittiche durchtönt.

Am Prophetenpfeiler sind zwei Hände zu unterscheiden. Die sieben obersten Zonen gehören in der Hauptsache einem Künstler, der dem Meister des ersten Pfeilers sehr nahe steht. Er hat dieselben Typen und dieselbe Gewandbehandlung. Nur ist alles etwas geringer bei ihm: Die Formen sind verblasener und ausdrucksloser, die Bewegungsmotive steifer und die Falten schematischer. Die Reliefbehandlung zeigt die gemäßigt-malerischen Tendenzen[2]) der mittleren Genesisgeschichten, nur daß die Kompositionen enger geballt sind.

Die zwei untersten Zonen sowie mehrere der Könige, die den Stammbaum Christi bilden, sind von dritter Hand ausgeführt. Hier manifestiert sich der robusteste von allen Mitarbeitern Maitanos.

Noch immer findet sich das charakteristische Durchscheinen des Körpers durch die Gewandung. Aber in den starken Gliedern unter den kräftigen, brüchig gefalteten Stoffen, in den breiten, rundlichen Köpfen, mit dem dichtgelockten, vollen Haar, das die Spuren reichlicher Bohrerverwendung trägt, — in all dem zeigt sich ein engerer Anschluß an Niccolò Pisano, oder wenn man will an die Typen römischer Sarkophage. Die Haltung des Reliefs ist im wesentlichen die gleiche wie bei dem zweiten Meister.[3])

---

[1]) Es muß dahingestellt bleiben, inwieweit die Corrosion des Marmors hier den Eindruck mit bedingt.

[2]) Auf den beiden Stadtveduten des brennenden und des trauernden Jerusalem finden sich interessante Versuche einer Darstellung in Untersicht (di sotto in su).

[3]) Brach möchte diesen dritten Mittarbeiter mit Arnolfo del Cambio identifizieren, was mir aus stilkritischen und chronologischen Gründen gleich unannehmbar erscheint (vgl. Nardini a. a. O.) Ich wüßte nicht, was dieser etwas derbe Geselle mit dem Klassizisten Arnolfo zu tun haben sollte.

Am dritten Pfeiler stammen die sechs obersten Zonen sowie sämtliche Engelhalbfiguren von der Hand des zweiten Meisters. Dem Dritten gehören die beiden untersten Zonen.

Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung fallen heraus. Hier verrät sich eine vierte Hand, die dem bedeutendsten aller Mitarbeiter Maitanos gehören dürfte. Die massigen Figuren stehen schwer und lastend auf und bewegen sich mit einer gewissen Steifheit und Unbeholfenheit. Die Gewänder sind reicher im Detail und aus dickerem Stoffe. Die Körper schimmern nicht mehr durch. Das Relief ist auf starke Schattenwirkung hin gearbeitet. Die Figuren sind in Höhlungen eingebettet, die als Baldachin, als Zelt oder als Nische motiviert sind. Der Einfluß Giovanni Pisanos, der schon bei der Betrachtung der Kompositionen im allgemeinen erwähnt wurde, ist auch hierbei zu konstatieren. Daneben finden sich malerische Intentionen, die an die untersten Genesisgeschichten erinnern. Auf der Anbetung ist links im Hintergrunde ein pferdewartender Knappe nur in feinstem rilievo schiacciato angelegt. Er ist als weit zurückstehend gedacht. An die Hand des Genesismeisters zu glauben, wie Brach es tut, vermag ich deswegen nicht. Es handelt sich hier um eine Künstlerpersönlichkeit von gröberem Korn.[1])

Den Genesismeister erkenne ich erst am Pfeiler des jüngsten Gerichtes wieder. Nicht bei allen Reliefs, wie Venturi es tut. Die Qualität der beiden obersten Zonen ist viel zu gering dazu. Sie stammen von einem fünften Mitarbeiter, dem schwächsten von allen. Brach hat wohl mit Recht auf die nahe Verwandtschaft der weichlich-manierierten Typen mit denen des Giovanni d'Agostino aus Siena hingewiesen.

Erst von der dritten Zone an spürt man die Klaue des Löwen.

Hier kann kein Zweifel mehr obwalten über die Eigenhändigkeit. Typengestaltung und Gewandbehandlung sind dieselben wie am ersten Pfeiler. Zahlreiche Motive findet man übernommen.[2]) Auch

---

[1]) Venturi (a. a. O. S. 354) möchte derselben Hand noch zwei Reliefs am Prophetenpfeiler zuweisen, nämlich die Salbung Davids und die Kinder Israel an der Stätte der Tränen. Mir scheint keine Übereinstimmung der künstlerischen Handschrift vorzuliegen. Die beiden Relief gehören in das Bereich des zweiten Meisters. Allerdings stehen sie an Qualität besonders hoch.

[2]) Man vergleiche den mittelsten Auferstehenden in der untersten Reihe mit dem opfernden Abel, — den zweiten Auferstehenden von links in der

die Qualität der Arbeit steht auf gleicher Höhe. Bei den abgezehrten, scharf geprägten Akten der Verdammten in der Hölle möchte man sie sogar noch feiner finden als gewöhnlich. Der vielgewandte Meister ging hier in einer neuen Stilnüance über sich selbst hinaus, um den Ausdruck des Ewig-Unruhvollgequälten mit höchster Intensität zu geben.

Befremden möchte es, daß auf das vielschichtige Übereinander des Pisani wieder zurückgegriffen wird. Allein der Zwang des Vorwurfs dürfte hierfür eine genügende Erklärung bieten.

Ansammlungen zahlloser Personen in einem strengen Reliefstil darzustellen, der einem geläuterten Raumgefühl gerecht wird, dazu reichte die Kraft nicht aus. In den oberen Zonen, wo es sich nur um das einfache Aneinanderreihen ruhig stehender Figuren handelte, gelang es, der Schwierigkeiten wenigstens einigermaßen Herr zu werden: In drei engverzahnten Schichten hintereinander sind Selige und Verdammte auf einer leise ansteigenden Bodenfläche vor einen neutralen Hintergrund gestellt.

Als es aber galt bei der Auferstehung und in der Hölle eine Menge von stark differenzierten Bewegungsmotiven zu bewältigen, da gelangte die gleichmäßig-dekorative Flächenfüllung der letzten Vergangenheit noch einmal zum Siege.

So zeigt ein letzter Überblick, daß in Orvieto noch keine endgültige Abrechnung mit den Prinzipien Giovanni Pisanos stattfindet. Maitanis Wille geht wohl auf eine Überwindung des großen Vorgängers, aber seine eigenen Tendenzen sind trotz aller Läuterung noch zu malerisch dazu. Der völlige Bruch und die Neuschöpfung eines in sich abgeschlossenen Reliefstils konnte nur einem Künstler ohne alle malerischen Aspirationen gelingen. Der Goldschmied Andrea Pisano war dazu berufen.

Lorenzo Maitanis entwicklungsgeschichtliche Stellung muß als die eines Mittelgliedes zwischen Giovanni und Andrea Pisano charakterisiert werden.

---

obersten Reihe, sowie den schlangenumwundenen Satan in der Hölle mit Adam, der den göttlichen Odem mitgeteilt erhält, — den zweiten Verdammten von links ganz unten in der Hölle mit dem zusammenbrechenden Abel und mit dem kauernden Adam im Verstecke usw.

8. Kapitel.

Andrea Pisano.

Es ist nicht leicht, Beziehungen zwischen Giovanni Pisano und Andreas Ugolini Nini de Pisis[1]) aufzuweisen. Und doch ist man a priori — fast möchte man sagen — dazu verpflichtet. Ein Künstler, der aus Pisa[2]) kommt um den Florentinern ihr erstes großes plastisches Werk zu schenken, das ihre Stadt mit einem Schlage tonangebend machen sollte, der hätte nicht an Giovanni angeknüpft?

Die Urkunden geben keinen Aufschluß. Der einmal erwähnte Andreuccius, „famulus magistri Johannis", ist ungerechtfertigterweise mit Andrea di Ugolino identifiziert worden.[3]) Denn jener war der Sohn eines maëstro Simone senese.

Wir sind daher allein auf die Stilkritik angewiesen. Zunächst möchte es scheinen, als ob das Verhältnis zwischen Giovanni und Andrea nur als Gegensätzlichkeit zu fassen sei.

Wenn Giovanni dramatische Wucht will und höchst gesteigerten Ausdruck, so geht Andreas Streben nach Klarheit der Erzählung, nach Anmut und Würde der Gesten. Greift Giovanni in fortschreitender Entwicklung mehr und mehr zu malerischen Mitteln, so ist Andrea vor allem Zeichner. „Bei ihm bleibt nur

---

[1]) vgl. die Inschrift an der südl. Baptisteriumstür in Florenz: Andreas Ugolini Nini de Pisis Me Fecit A. D. MCCCXXX. — Die 28 Reliefs der Tür zeigen 20 Geschichten aus dem Leben des Täufers und 8 Tugendpersonifikationen. 1. Die Verkündigung an Zacharias. 2. Die Stummheit des Zacharias. 3. Die Heimsuchung. 4. Die Geburt des Johannes. 5. Die Namensgebung. 6. Der Auszug des kleinen Johannes in die Wüste. 7. Die Predigt des Johannes. 8. Die Begegnung mit Christus. 9. Die Taufe des Volkes. 10. Die Taufe Christi. 11. Johannes vor Herodes und Herodias. 12. Johannes wird ins Gefängnis geführt. 13. Johannes wird im Gefängnis von seinen Jüngern besucht. 14. Christi Botschaft an Johannes. 15. Der Tanz der Salome. 16. Die Enthauptung des Johannes. 17. Die Überreichung des Hauptes an Salome. 18. Salome bringt das Haupt des Täufers ihrer Mutter. 19. Die Entführung der Leiche durch die Jünger. 20. Die Grablegung. 21. Spes. 22. Fides. 23. Charitas. 24. Humilitas. 25. Fortitudo. 26. Temperantia. 27. Justitia. 28. Prudentia.

[2]) Wenn auch Andrea in Pontedera (im Pisanischen) geboren wurde, sein Beiname spricht dafür, daß er seine Entwicklungsjahre in Pisa selbst verlebte.

[3]) cfr. Pecchiai, Documenti inediti su Giovanni Pisano. Miscellanea di Erudizione I 2 1905.

die Erinnerung an ein schönes Wogen und Zusammenklingen von Kurven", sagt Wölfflin einmal.[1]) Andrea ist der linienempfindlichste aller Trecentisten. Seine Konturen sind von eminentem Liebreiz und von größter Geschlossenheit. Daher resultiert die starke, dekorative Wirkung seiner Schöfungen. Sie sind in ihrer Art klassische Lösungen des Problems, welches lautet: Wie verwende ich figürliche Darstellungen als Schmuckglieder eines architektonischen Ganzen, ohne ihnen Gewalt anzutun?

Doch wird man über dem arabeskenartig Geschmeidigen seiner Figuren die suggestive Kraft seiner Erzählungsweise nicht vergessen. Gerade dadurch, daß er die Anzahl der Akteurs aufs äußerste beschränkt, die Handlung auf die einfachste Formel bringt, und das ganze Interesse auf ein auserwähltes Motiv konzentriert, gerade dadurch spricht er mit einer Eindringlichkeit, die auch Giovanni nicht überbot. Andrea und Giovanni gelangen auf verschiedenen Wegen schließlich zum gleichen Ziele. Liegt darin ihre einzige Verwandtschaft? Ich glaube nicht.

Die Geburt des Täufers an der Baptisteriumstür eignet sich durch Ähnlichkeit des Vorwurfs am besten zu einem Vergleich mit Giovannis Kanzeln. Das Relief ist kompositionell am wenigsten gelungen. Drei Gründe sind unvermittelt übereinander geschoben. Die hinteren Halbfiguren wachsen aus dem Nichts hervor. Um so deutlicher zeigt sich der Anschluß an Giovanni: Der geschwungene Kontur der gelagerten Wöchnerin, — das Bewegungsmotiv der badenden Frauen ist direkt bedingt durch die Pistojeser Kanzel. Weiterhin vergleiche man die Heimsuchung und die Namensgebung mit den entsprechenden Darstellungen in Pisa. Man wird die nahe Verwandtschaft der Kompositionsmotive unmöglich leugnen können. Hier haben wir die Beweise, daß Andrea doch von Giovanni herkam. Die zierlichen Einzelszenen, die auf den Reliefs aus Giovannis bester Zeit gewiß nicht fehlen, deren gefälligen Linienfluß man aber neben den überwuchernden malerischen Elementen leichtlich übersieht, — sie waren es, die Andrea reizten, an sie hat er angeknüpft.[2]) Da er Goldschmied war und scheinbar

[1]) Klassische Kunst 3. Aufl. 1904 S. 8.

[2]) Hier muß auch auf die Brunnenreliefs in Perugia zurückverwiesen werden. Es ist sehr möglich, daß Andrea manche Anregung von dort empfangen hat. So wenig sich auch im einzelnen Anlehnungen nachweisen lassen, — die allgemeinen Stilprinzipien sind nahe verwandt.

die längste Zeit seines Lebens auf Kleinarbeit verwandte, so ist dies ja auch nur zu begreiflich. Giotto hat dann eine weitere Läuterung seines Geschmackes bedingt. Die ruhige Klarheit seiner Kompositionen verdankt er dem Florentiner Großmeister. Aber man darf nicht so weit gehen, daß man in Andrea nur den Ausführer giottesker Entwürfe sieht. Mag z. B. auch der Tanz der Salome an der Baptisteriumstür durch Giottos Freske in S. Croce (Cappella Peruzzi) angeregt worden sein, das Entscheidende ist doch, daß die Szene aller spezifisch malerischen Elemente — wie Raumvertiefung, Verkürzung und Anordnung in verschiedenen Gründen — entkleidet, — daß sie in einen strengen Reliefstil transponiert wurde.[1])

Daß hierin Entsagung liegt, welche künstlerisches Gewissen voraussetzt, das lehrt das Beispiel Orcagnas, der sich nicht im geringsten scheute, malerische Vorwürfe in Relief zu geben.

Andrea Pisano steht auf eigenen Füßen, trotz der mannigfachen Einflüsse, die sich an seinen Türen konstatieren lassen. Daran ändert auch die Feststellung nichts, daß er französische Elfenbeinarbeiten gekannt und benutzt hat.[2]) In seiner Goldschmiedewerkstätte mochten solche Dinge reichlich zirkulieren. Manche seiner Figuren erinnern an französische Bildungen, wie z. B. die Salome in ihrem gürtellosen Surcot, mit dem kurzen, rundlichen Köpfchen, dem spitzigen Kinn und der stark abstehenden, an beiden Seiten aufgerollten Frisur. — Die Altmännertypen gehören Andrea ganz allein. Sie zeigen eine wundersame Mischung von antiker Würde und gotischer Eleganz. Das Resultat ist eine liebenswürdige Milde.

1336 war der Guß der Türen vollendet und die Aufstellung nach manchen Schwierigkeiten vollbracht.[3])

---

[1]) vgl. hierzu Schmarsow, Festschrift zu Ehren d. kunsthist. Instituts in Florenz, S. 24 und Guthmann, Die Landschaftsmalerei d. toskanischen Kunst im 14. Jahrh., Heidelberger Dissertation, 1900 S. 33ff. — Sehr bezeichnend ist auch, wie Andrea die Tugenden Giottos aus der Arenakapelle zu Padua in seinem Sinne umformt. Als besonders glücklich darf die Modifizierung des Spesmotivs bezeichnet werden. Andreas Fassung prägte sich dem Bewußtsein der Folgezeit unauslöschlich ein. Man vergleiche die Nachwirkungen am Campanile (obere Reliefzone), am Tabernakel in Orsanmichele und an der Loggia dei Lanzi.

[2]) vgl. Bertaux in A. Michel, histoire de l'art. — Eine allgemeine stilistische Verwandtschaft zeigen die Reliefs der Tugenden und Laster am Fassadensockel des Doms zu Amiens. Die Beziehung wäre noch näher zu untersuchen.

[3]) cfr. Milanesi, Annotazioni alla vita di A. P.

Schon ein Jahr darauf wurde Andrea vor die Aufgabe gestellt, Giottos Erbschaft am Campanile anzutreten.[1]) Vor allem sollte das Sockelgeschoß mit Reliefs geschmückt werden. Das Programm sah „eine enzyklopädische Darstellung des gesamten Wissens (und Tuns) der Menschheit im Rahmen des Kosmos“ vor.[2]) Als literarische Quelle kommen im besonderen Brunetto Latinis Livres dou Trésor (vollendet 1284) in Betracht.[3]) Am Brunnen zu Perugia war dem toskanischen Relief schon einmal eine ähnliche Aufgabe gestellt worden, nur ist der geistige Zusammenhang dort weniger straff.

Das großartige Darstellungssystem am Campanile baut sich folgendermaßen auf:

A. Untere Zone.

Die Urgeschichte der Menschheit und die mechanischen Künste.

a) Westseite.

1. Erschaffung Adams, 2. Erschaffung Evas, 3. Erste Arbeit, 6. Jabal, 5. Jubal, 6. Thubalkain, 7. Noah.

b) Südseite.

1. Gionitus (ein Sohn Noahs und der erste Astronom), 2. Armatura, 3. Medicina, 4. Venatio, 5. Lanificium, 6. Phoroneus (der erste Gesetzgeber der Griechen), 7. Daedalus.

c) Ostseite.

1. Navigatio, 2. Hercules und Cacus, 3. Agricultura, 4. Theatrica, 5. Architectura.

d) Nordseite.

1. Sculptura, 2. Pictura. (Die übrigen fünf Darstellungen fallen

---

[1]) cfr. Vasari, Vita di Andrea Pisano und Antonio Pucci, Centiloquio. 85. Gesang in: Delle poesie di A. P, publicate da Fra Ildefonso da San Luigi. IV. Firenze 1775, Delizie degli eruditi toscani IV.

[2]) vgl. den bedeutsamen Aufsatz J. v. Schlossers: Giustos Fresken in Padua etc., Jahrb. d. kunsthist. Sammlg. d. allerhöchst. Kaiserhauses XVII 1896 S. 13ff., der zum erstenmal die Ikonographie der Campanilereliefs in großem Zusammenhang behandelte und auch eine eingehende stilistische Analyse und Spezifikation gab.

[3]) Brunetto Latini, Li Livres dou Trésor. Es handelt sich um eine Enzyklopädie des Wissens, die von Latini (dem Lehrer Dantes) ursprünglich in der damals in Italien üblichen Schriftsprache, dem Nordfranzösischen, verfaßt, — später aber von ihm selbst als (unvollendete) versifizierte Umarbeitung mit allegorischer Einkleidung ins Volgare seiner Heimat übertragen wurde. cfr. Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua, Bologna, Romagnoli, 1878: Il Tesoro di Br. L.

als Wiederholungen schon vorhandener Vorwürfe aus dem Programm. Sie wurden 1437/39 von Luca della Robbia sinnwidrig hinzugefügt.)

B. Obere Zone.

a) Westseite. Die 7 Planeten.

1. Luna, 2. Merkur, 3. Venus, 4. Sol, 5. Mars, 6. Juppiter, 7. Saturn.

b) Südseite. Die 7 Tugenden.

1. Fides, 2. Caritas, 3. Spes, 4. Prudentia, 5. Justitia, 6. Temperantia, 7. Fortitudo.

c) Ostseite. Die 7 freien Künste.

1. Astronomie, 2. Musik, 3. Geometrie, 4. Grammatik, 5. Rhetorik, 6. Logik, 7. Arithmetik.

d) Nordseite. Die 7 Sakramente.

1. Taufe, 2. Buße, 3. Ehe, 4. Priesterweihe, 5. Firmung, 6. Messe, 7. Letzte Ölung.

Es ist von vornherein klar, daß diese Riesenaufgabe nicht von Andrea allein bewältigt werden konnte. Ein erster vergleichender Überblick über die Gesamtheit des Reliefs lehrt, daß der schnell berühmt gewordene Meister zahlreiche Schüler um sich geschart haben muß. Qualität und Stil der Arbeiten sind sehr verschieden.

Um den eigenhändigen Anteil Andreas herauszustellen, müssen die authentischen Bronzetüren den Maßstab hergeben.

Ein Vergleich zwischen Bronze- und Mamorarbeit wird stets etwas Mißliches an sich haben, — zu verschieden sind die Ausdrucksweisen, zu verschieden die immanenten ästhetischen Gesetze.[1]) Immerhin wird man zugeben können, daß eine Anzahl von Campanilereliefs schon allein durch die volle Ausrundung und die starke Unterarbeitung der Figuren, sowie durch die Präzision des Konturs an Bronzearbeiten in der Art der Johannesgeschichten erinnert. Es sind dies folgende acht Darstellungen der unteren Zone: Medicina, Venatio, Lanificium, Daedalus, Navigatio, Hercules und Cacus, Agricultura und Theatrica.

Eine nähere Betrachtung zeigt in den Typen eine nur durch Verschiedenheit der Stilstufe verschleierte Verwandtschaft. Die vornehme Besucherin in der Webstube erinnert an die Herodias,

---

[1]) vgl. Hildebrand, Das Problem der Form in der bidienden Kunst, 5. Aufl. S. 117 ff., Straßburg 1905, und die geistreiche Herausarbeitung des Gegensatzes bei Sauerlandt, Griechische Bildwerke S. IX, Düsseldorf und Leipzig 1907.

der sitzende Arzt an den thronenden Herodes, und die Köpfe des Reiters und der Ruderer weisen zu manchem Jüngerkopf Beziehung auf. Die rundlichen Köpfe sitzen genau so frei auf kräftigem Halse, das Haar scheint wieder an den Seiten über einen Reifen gewunden zu sein, während es hinten in langen, weichen Locken tief in den Nacken fällt. Die tiefliegenden, flachgehaltenen Augen haben denselben ausdrucksvollen, von unten nach oben gehenden Blick.

In der Silhouette der Einzelfiguren wie der Gruppen wird man den Linienwohllaut von früher wiederfinden. Schließlich wird man in allen wesentlichen Momenten des Reliefstils Übereinstimmung konstatieren: in der Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit des Raumausschnittes, in der Neutralität des Grundes, die bei den Marmorreliefs noch durch Aufrauhung betont ist, in der ein-, höchstens zweischichtigen Anordnung der Figuren.

Sehr charakteristisch ist die Gleichheit in der rein dekorativen Verwendung der Milieurequisiten. Die Angabe der Lokalität erfolgt nur in Abbreviaturen. Das Interieur muß sich mit gewissen Symbolen begnügen, die aufs feinste berechnet und aufs sorgfältigste ausgewählt sind, um die Phantasie des Beschauers in bestimmter Weise anzuregen, die aber Verzicht leisten auf jede illusionistische Wirkung durch Vollständigkeit der Glieder, durch Linienflucht und durch Verkürzung.[1]) Die Landschaft führt niemals ein Leben für sich, hat niemals eigene Existenzberechtigung. Sie will weiter nichts sein als Folie für den Vordergrund, als Akzent für die Handlungshöhepunkte und als Kompensationsmittel für die Verteilung der Massen.[2])

Diese gemeinsamen Züge sprechen stark genug, um die Eigenhändigkeit der acht Reliefs außer Frage zu stellen. Doch wird man daneben die Unterschiede nicht verkennen, die durch die Weiterentwicklung des Meisters bedingt sind.

Trotz der allgemeinen Verwandtschaft mit den Typen der Johanneslegende handelt es sich jetzt um ein anderes Geschlecht. Durchbildung und Ponderation der Körper sind gänzlich verändert. Früher waren die Figuren allein auf Linienfluß hin angelegt, jetzt

---

[1]) Man vergleiche z. B. die gotischen Baldachine über der Verkündigung an Zacharias und über der Grablegung mit dem Pultdach und dem Bordbrett auf der Medizin.

[2]) vgl. z. B. die Begegnung zwischen Christus und Johannes mit Herkules und Cacus.

wird gleichzeitig in harmonisch abgewogenen Massen komponiert An die Stelle der gotischen Ausdrucksfiguren sind Gestalten getreten, die von einem wahrhaft antiken Körpergefühl getragen werden. Bei den Kriegertypen der Bronzetür fanden sich wohl bereits Ansätze dazu. Aber es handelte sich doch mehr um eine äußerliche Anlehnung an antike Vorbilder. Dagegen ist die freie, anmutsvolle Menschengestaltung der Campanilereliefs ganz im Geiste griechischer Kunst gehalten.

Der jugendliche Jäger darf mit berittenen Epheben auf griechischen Tempelfriesen verglichen werden,[1]) — in der kühnen und doch ruhevollen Gestalt des Herkules erstand eine lysippische Athletenfigur zu neuem Leben, und die vornehme Frau neben dem Webstuhl könnte einem Grabrelief des 4. Jahrhunderts entstammen. Der Hauch einer harmonisch gesättigten Existenz ist um diese Frau. Voll und rein erklingt in ihren Gebärden die langvergessene Melodie griechischer Körperrhythmik.[2]) Das Gewand ist wieder zum fügsamen Mittel geworden, um „den Bewegungsausdruck des Leibes in machtvoller Vergrößerung zu versinnlichen".[3]) Unwillkürlich wird man bei dieser Figur an die Winkelmannschen Kriterien der edlen Einfalt und der stillen Größe denken. Ihrem Schöpfer muß sich das tiefste Wesen der antiken Kunst erschlossen haben. Was bei Niccolò Pisano ein erborgtes Kleid war, ist hier die adäquate Ausdrucksform eines kongenialen Empfindens.

Ob Andrea griechische Originale gekannt und benutzt hat? Wir wissen nichts Näheres darüber, — aber wir dürfen es wohl mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen. Die antiken Vorbilder Niccolò Pisanos können es nicht allein gewesen sein. Es muß noch manches andere in seinen Gesichtskreis getreten sein.

Die Charakteristik der Campanilereliefs ist noch nicht er-

---

[1]) Wie sehr dieser Reiter die Phantasie der Nachwelt beschäftigte, zeigt die Nachwirkung in Donatellos Georgsrelief an Orsanmichele (1416).

[2]) Es besteht Gegensatz in der Bewegung von Ober- und Unterkörper Der Oberkörper hat Schiebung gegen die Spielbeinseite, der Unterkörper gegen die Standbeinseite. Die Büste ist entgegengesetzt zur Oberkörperrichtung geneigt. Die Neigung des Kopfes ist derjenigen des Halses entgegengesetzt Außerdem zeigt der Kopf eine scharfe, doch leichte Wendung zur Seite. Arme und Hände nehmen an der Bewegung teil. Also handelt es sich um die Gebärde aktiven Gefühls in Verbindung mit der Gebärde der Klugheit. vgl. Merz, Das ästhetische Formgesetz der Plastik, Leipzig 1892.

[3]) Sauerlandt, Griechische Bildwerke S. VI.

schöpft mit der Herausstellung des antiken Gehaltes. Es kommt noch ein zweites Moment hinzu.

Andrea hat die klassische Höhe des Stils, die er in Venatio, Hercules und Lanificium erreichte, nicht durchgehends eingehalten; den abgeklärten „Existenzbildern" dieser drei Reliefs steht das kecke „Genrebild" der Medizin gegenüber.

Es kann kein Zweifel sein, daß wir hier eine der spätesten, — vielleicht sogar die letzte Arbeit Andreas vor uns haben. Die Freiheit und Treffsicherheit der Gestaltung, die unübertroffene Qualität der Ausführung beweisen das.[1]) Wie einst Niccolò, so zeigt also auch Andrea am Ende seiner Entwicklung realistische Tendenzen. Freilich handelt es sich um einen gemäßigten Realismus von höchstem Zauber, der ohne die Schulung durch die Antike nicht möglich wäre. Aber es ist doch eine neue Stilnuance, die sich in der Einführung der Zeittracht bei Doktoren und Patientinnen, in der Zurschaustellung volkstümlicher Typen und drastischer Gesten, in der Betonung des Detail und in der novellistischen Zuspitzung der Handlung zeigt.[2]) Hier fühlt man, wie es möglich war, daß Orcagna von Andrea Pisano herkam.

Als Mittelglieder und Übergangsstufen erscheinen die vier Reliefs mit Dädalus, Theatrica, Navigatio und Agricultura. Im allgemeinen zeigen sie noch eine antikisierende Haltung. Aber in dem Federgewand des Dädalus, das mit minutiöser Sorgfalt ausgearbeitet ist, in dem glotzäugigen Bauernschädel des Knechtes hinter den Stieren und in dem detailliert behandelten Karren der Theatrica verrät sich schon das neue Wirklichkeitsverlangen. Und

---

[1]) Man muß bedenken, daß Andrea noch in vollster Manneskraft die Arbeit am Campanile einstellen mußte. vgl. Pucci a. a. O. 85. Gesang und Nardini-Despotti Mospignotti, Il Campanile di Santa Maria del Fiore 1885.

[2]) Dargestellt ist der Moment vor der Verkündigung eines ärztlichen Gutachtens. Ganz rechts hält der alte, sitzende Arzt ein Probierglas mit einer Flüssigkeit gegen das Licht, links gegenüber von ihm steht ängstlich wartend die junge Patientin. Die Verbindung zwischen beiden wird durch einen jüngeren Arzt im Barett hergestellt, der ebenfalls nach dem Glase hinaufblickt, während er mit zurückgebogenem, rechten Daumen auf das Weiblein weist. (In der Linken hält er eine Alraunwurzel?) Im Hintergrunde links horchen zwei ältere Frauen halb neugierig, halb teilnahmsvoll auf das Resultat der Konsultation. — Man beachte, mit welcher Liebe die Handkörbchen der Frauen und die Albarelli auf dem Bordbrett behandelt sind.

das Genremäßige kündigt sich bereits in der Herausarbeitung eines spannenden Handlungsmomentes bei Navigatio und Agricultura an.[1])

Die Besprechung der eigenhändigen Arbeiten Andreas kann nicht abgeschlossen werden, ohne daß noch einmal auf das Verhältnis zu Giotto eingegangen worden wäre. Es ist eine alte Tradition, daß dem großen Maler beträchtlicher Anteil an den Campanilereliefs zukomme. Pucci weiß in seinem Centiloquio zu erzählen, daß Giotto die ersten Reliefs noch selbst ausführte.[2]) Ghiberti, der dasselbe berichtet, will „hervorragend gezeichnete" Entwürfe Giottos mit eigenen Augen gesehen haben.[3]) Vasari stützt sich in seinen unsicheren Angaben sichtlich auf Ghiberti.[4])

Daß der große Maler selbst den Meißel geführt habe, mag leichtlich ins Reich der Künstlerfabel verwiesen werden. Typen und Gewandbehandlung auf allen Reliefs syrechen beim ersten Blick dagegen. Nirgends findet sich seine strenge und glühende Art. Aber an der Tatsache, daß Entwürfe von ihm vorlagen, dürfen wir nach Ghibertis Zeugnis nicht zweifeln.

So wäre es also doch der Fall, daß Andrea im Schatten Giottos wandelte, daß er sich zum wenigsten bei dem zweiten großen Werke,

---

[1]) Bei der Navigatio handelt es sich um die letzte Anspannung aller Kräfte vor dem (zwinkernden Auges) gesichteten Ziele, — bei der Agricultura um den Moment des Antriebes.

[2]) a. a. O. S. 119:

Nell' anno (1334), a' di dicennove di Luglio
Della chiesa maggiore il Campanile
Fondato fu rompendo ogni cespuglio,
Per mastro Giotto, dipintor sottile
Il quale condusse tanto il lavorio
Ch' e' primi intagli fe' con bello stile.

[3]) vgl. Secondo Commentario di L. G. bei Frey, Sammlg. ausgewählter Biographien Vasaris III S. 35: Giotto meritò grandissima loda. Fu dignissimo in tutta d' arte, ancora nella arte statuaria. Le prime storie sono nello edificio, il quale da lui fu edificato, del Campanile di Sancta Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate. Nella mia età vidi provedimenti di sua mano di dette istorie, egregiisamente disegnati.

[4]) cf. Vasari ed. Milanesi I p. 398 (Giotto): . . . fece . . di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principii di tutte l' arti. In der ersten Auflage spricht Vasari nur von due storiette di marmo, deren Ausführung nach vieler Ansicht auf Giotto zurückginge, während andere meinen, daß nur die Zeichnung dazu von seiner Hand stamme. In der Vita di Luca della Robbia bezeichnet Vasari die Darstellungen der Sculptura und der Pictura als Arbeiten Giottos.

mit dem sein Name verknüpft ist, in Abhängigkeit von Giotto befand?

Ich meine, dieser Schluß ist verfehlt. Mag Giotto immerhin Entwürfe gegeben haben, — sie werden, wenn nicht alles trügt, in des Meisters eigenem, malerischen Stil gehalten gewesen sein. Es scheint bedeutsam, daß gerade Ghiberti, der malerischste aller Reliefisten, sie preisend hervorhebt. Giottos Kunst baut sich zu sehr auf einem neuen, starken Raumgefühl auf, geht zu sehr auf ein Durchbrechen des Hintergrundes aus, — entwickelt sich zu sehr im Gegensatz zu der rein dekorativen Flächenbelebung der Byzantiner, als daß sie die Vorbilder für die strengen Reliefschöpfungen Andreas hätte liefern können. Außerdem stand Andrea zur Zeit, als er am Campanile tätig war, auf der Höhe seiner Meisterschaft. Sollte er da nicht in voller Unabhängigkeit mit eigenen Mitteln geschaltet haben? Ich glaube, man darf kühnlich behaupten, daß für die eigenhändigen Arbeiten Andreas giotteske Entwürfe nicht in Betracht gekommen sind. Es hat sich höchstens um allgemeine, kompositionelle Anregungen handeln können, wie wir sie bereits bei der Bronzetür zu konstatieren hatten. Aber auch diese möchte ich nur in beschränktestem Maße zugeben.[1])

Anders verhält es sich freilich mit den Schülern, die neben und nach Andrea am Campanile tätig waren. Unter ihnen ist mancher gewesen, der in Abhängigkeit von Giotto aufgewachsen sein mochte und der sich auch dann, als er unter Andreas Leitung stand, dem Einflusse des großen Malers noch nicht entziehen konnte.

Dem bedeutendsten unter diesen Schülern gehören die Genesisreliefs bis zu Noah, weiterhin Pictura und Sculptura und schließlich aus der oberen Zone die Planeten.[2]) Bei allen diesen Arbeiten

---

[1]) Eigentlich nur in einem einzigen Falle: die Komposition der Theatrica scheint mir eine gewisse Beziehung zu der Vision des feurigen Wagens aus der Franzlegende aufzuweisen. Man vergleiche das Fresko in der Oberkirche zu Assisi. Es ist aber charakteristisch, wie Giotto den Hauptakzent auf die perspektivische Verkürzung des Wagens legt, während Andrea vor allem darauf ausgeht, die darin stehende Figur durch Kontrapostierung des Oberkörpers plastisch interessant zu machen.

[2]) Venturi (IV 478) schlägt für diesen Hauptschüler Andreas den Namen des Francesco Talenti vor. Obgleich die Hypothese der näheren Begründung ermangelt, hat sie manches Ansprechende. Daß Talenti Bildhauer war, steht fest. Vgl. Fumi a. a. O. S. 49 und Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887, p. 119. Es ist wohl möglich, daß der Nachfolger Andreas im Amte des Cam-

zeigen Typengestaltung und Reliefbehandlung die gleiche künstlerische Handschrift.

Die Typen unterscheiden sich von denen Andreas bei aller Verwandtschaft durch eine gewisse Weichlichkeit.

Die Figuren sind weniger plastisch herausgearbeitet, sondern mehr ins Flächenhafte ausgebreitet. Jegliche Kontrapostierung ist vermieden. Die seitlichen Flächen der Körper sind nicht ins Runde durchmodelliert, man hat oft den Eindruck, als ob sie senkrecht zum Grunde abgestochen wären. Es fehlen die feinen Übergänge zwischen Erhebung und Grund.

Die beiden Schöpfungsdarstellungen sowie Erste Arbeit, Iabal und Noah stehen den Orvietaner Genesisgeschichten sehr nahe, besonders in der Raumauffassung. Ein sanft ansteigender Boden, auf dem die Figuren ziemlich unsicher stehen, möchte den Blick tiefer hineinziehen in den Raum, als es die palpable Höhe des Reliefs zuläßt.

Sehr bezeichnend ist die Verwendung der Vegetabilien. Sie dienen nicht wie bei Andrea ausschließlich als Kompositionswerte, denen der Charakter ästhetischer Notwendigkeit beiwohnt, sondern Bäume und Kräuter führen ein eigenes Leben. Üppig wuchert alles darauf los, — unbekümmert um die Hauptlinien der eigentlichen Szene. Es ist dieselbe Behandlung der Landschaft wie bei Lorenzo Maitani.

Einen Fortschritt im Sinne Andreas zeigen Jubal, Thubalkain, Sculptura und Pictura. Der ansteigende Boden verschwindet. Die Figuren sitzen auf schmalem, ebenen Sockel. Doch bleibt die Tendenz zur Vertiefung des Raumes, — der Hintergrund ist noch keineswegs neutral.

Giottos Einfluß scheint mir jetzt bemerkbar. Besonders bei Pictura und Sculptura, in denen Vasari ja sogar eigenhändige

---

panilebaumeisters auch an den Reliefs bedeutenden Anteil hat. Dazu kommt Talentis nachweisliche Tätigkeit für den Dom zu Orvieto, durch die sich die Beziehungen zwischen den Genesisreliefs in Florenz und Orvieto erklären ließen. — Ich möchte nicht verschweigen, daß Schlosser (a. a. O.) die Planeten von den Genesisgeschichten trennt und sie mit den Tugenden und freien Künsten zusammenstellt. Ich glaube aber mit Venturi, daß die Verwandtschaft mit den Genesisgeschichten groß genug ist, um einen und denselben Meister annehmen zu können. Mit den Tugenden und Künsten scheinen mir die Planeten nichts gemein zu haben.

Werke des großen Malers sehen wollte.[1]) Ich halte es nicht für unmöglich, daß hier wenigstens mit giottesken Entwürfen gerechnet werden darf. Denn die Massenverteilung auf der Fläche der beiden Reliefs ist in der Tat in malerischem Sinne erfolgt. Es klaffen Lücken in der Komposition, die nur durch lautsprechende Farbwerte ausgeglichen werden konnten. Der Altarschrein hinter dem Maler, der nur in feinsten rilievo sciacciato angelegt ist, verlangt zur vollen Wirkung ebenso die Farbe wie die Wandkonsole über dem Bildhauer.[2])

Ein zweiter Schüler offenbart sich in den Reliefs mit Gionitus, Armatura, Phoroneus und Architectura. Seine Arbeiten sind die schwächsten der unteren Zone. Die untersetzten, kurzhalsigen Figuren haben nichts mehr von dem gefälligen Linienfluß Andreas. An den ungeschlachten und doch weichlichen Gliedern kommen die Gelenke kaum zur Geltung. Abnorme Bildungen stören das Gleichgewicht der Teile.[3]) Das Haar zerfällt in einzelne dicke Strähnen. Wulstige, meist nur abbozzierte Bärte umrahmen die mürrischen Gesichter, die Gewandbehandlung ist kleinlich und ungeschickt. Der Einfluß Giottos zeigt sich in höchst unglücklicher Weise. Zunächst in dem verfehlten Größenverhältnis der Figuren auf den Reliefs des Gionitus und der Armatura: Riesen und Pygmäen scheinen dicht nebeneinander gerückt zu sein. Was mit malerischen Mitteln wahrscheinlich gemacht werden könnte, wirkt in plastischer Verdeutlichung unerträglich.

Die unklare Komposition des Phoroneus erinnert in den Hauptzügen an die Erscheinung des heiligen Franz auf dem Kapitel zu Arles (vgl. das Fresko in Assisi). Man hat den Eindruck, als ob ein malerisch weiter Raum gewaltsam zusammengepreßt wäre, um den Prinzipien Andrea Pisanos gerecht zu werden.[4])

---

[1]) cfr. Vita di Luca della Robbia.

[2]) Merkwürdig ist es, daß das Relief der Pictura aus zwei Teilen zusammengesetzt ist. Die Fuge klafft zwischen dem Rücken des Malers und dem Schrein des Hintergrundes. Es ist möglich, daß wir nicht den ursprünglichen Zustand der Komposition vor uns haben.

[3]) Besonders auffallend ist die abnorme rechte Hand des Bauherrn auf dem Relief der Armatura sowie der verwachsene Oberkörper des Gionitus.

[4]) Befremdenderweise möchte Schlosser a. a. O. im Phoroneus eine eigenhändige Arbeit Andreas sehen. Ich halte das für unannehmbar.

Es bleiben noch aus der oberen Zone die Reliefs der Sakramente, der Tugenden und der freien Künste.

Die Sakramente zeigen noch in ziemlicher Reinheit den Stil Andreas auf der Stufe der Medizin. Nur ist die Anmut verschwunden, die alle eigenhändigen Werke des Meisters verklärt. Der feine, zarte Realismus der Medizin ist ins Derbe ausgewachsen. Es handelt sich um die Arbeiten eines tüchtigen, aber trockenen Ausläufers der Schule.[1])

Die Tugenden und die freien Künste haben nichts mehr mit Andrea Pisano zu tun. Die mächtigen, oft plumpen Körper dieser Frauen, die den Rahmen zu sprengen scheinen, der sie widerwillig umschließt, — die aufgeregte, aufdringliche Sprache ihrer Gesten, — die breite, flächige Behandlung der Massen, alles dies deutet auf eine neue Stilphase hin, deren Inaugurator Andrea Orcagna ist.

IX. Kapitel.

Andrea Orcagna.

Auf den Goldschmied Andrea Pisano folgt der Maler Orcagna. Mit ihm dringt das malerische Element wieder ein, das Andrea so energisch aus dem Relief verbannt hatte.

Die acht Mariengeschichten am Tabernakel von Orsanmichele[2])

---

[1]) Venturi (IV 522) möchte diesen Schüler mit dem Meister des Tabernakels über dem Hauptportal des Camposanto in Pisa zusammenbringen. — Ich selbst sehe mehr Beziehungen zu Nino Pisano. Man vergleiche die Reliefs am Grabmal Saltarelli in Santa Catarina zu Pisa.

[2]) Das Tabernakel von Orsanmichele wurde nach Vasari (vita di A. O. ed. Milanesi, I) kurz nach dem Pestjahr 1348 begonnen und laut Inschrift 1359 vollendet. Die Inschrift befindet sich an der Rückseite am Sarkophage Mariae und lautet: Andreas Cionis Pictor Florentiñ Oratorii Archimagister Exstitit Hui' MCCCLIX. (Carocci, Arte Ital. Dec. e Industr. 1905 p. 57—74—81, gibt merkwürdiger Weise an: Extetet Huius?) Am Sockel befinden sich acht Reliefs aus dem Leben Mariae: 1. Geburt der Jungfrau. 2. Mariae Tempelgang. 3. Vermählung Mariae. 4. Verkündigung. 5. Geburt Christi. 6. Darstellung im Tempel. 7. Anbetung der Könige. 8. Verkündigung des Todes Mariae (seltener Vorwurf). Dazwischen sind 14 Tugenden angebracht. In ganzer Figur: 1. Fides. 2. Caritas. 3. Spes., — in Halbfigur: 3. Humilitas. 4. Temperancia. 5. Virginitas. 6. Docilitas. 7. Prudentia. 8. Solertia. 9. Obedientia. 10. Devotio. 11. Iustitia. 12. Fortitudo. 13. Patientia. 14. Perseverantia. Die Rückseite wird eingenommen von dem Riesenrelief des Todes und der Himmelfahrt Mariae. Außerdem sind noch

sind in Marmor übertragene trecentistische Gemälde. Man fühlt sich beständig an Fresken Taddeo Gaddis erinnert.[1])

Es sind nicht mehr die primitiven, malerischen Mittel Giovanni Pisanos oder Lorenzo Maitanis, die Orcagno anwendet. Das Ziel ist bereits: räumliche Illusion durch zeichnerisches Kalkül zu erwecken. Bei der Darstellung im Tempel ist dies besonders deutlich. Das Problem der Linienflucht eines Rippengewölbes ist hier keck in Angriff genommen.

Da aber die Perspektive noch längst nicht vollkommen beherrscht wird, so müssen allerlei Mittelchen aushelfen, um den Hintergrund, der als beengende Schranke empfunden wird, hinauszuschieben und zu durchbrechen.

Es werden Fenster in die Rückwand eingefügt, Baldachine verhüllen den Plafond, Treppchen vermitteln zwischen Gründen von verschiedenem Niveau, auf künstlich abgeteilten Plänen tummeln sich Figuren verschiedenster Proportionen. Wenn auch im allgemeinen bereits richtig erkannt ist, daß die Gestalten nach dem Grunde zu kleiner werden müssen, so laufen doch die bedenklichsten Inkongruenzen unter.

Das große Reliefgemälde der Rückwand mit dem Tod Mariae[2]) und ihrer Himmelfahrt[3]) darüber ist sicher als optische Einheit

---

zahlreiche Propheten und Engel im Relief über das ganze Werk verteilt. Seraphimköpfe schmücken die Bogenzwickel. Leider sind noch nicht alle Einzelheiten photographiert, so daß eine eingehende Untersuchung über den eigenhändigen Anteil Orcagnas bis auf weiteres verschoben werden muß. Es ist selbstverständlich, daß zahlreiche Mitarbeiter und Schüler dabei tätig waren. Auch die Inschrift deutet auf den mittelalterlichen Zunftbetrieb hin (vgl. dazu Carocci a. a. O. und Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz, Wien und Leipzig 1910, S. 73). Die Reliefs des Marienlebens und der Tugenden sowie die besten Prophetenreliefs halte ich für eigenhändige Arbeiten Orcagnas.

[1]) vgl. im besonderen Mariae Tempelgang in Orsanmichele mit der entsprechenden Darstellung der Capella Baroncelli in S. Croce. Die Herausarbeitung des Treppenmotivs ist sehr ähnlich.

[2]) Die Darstellung des Todes Mariae ist mit derjenigen der Bestattung kompiliert: Zwei Apostel senken die auf einem Bahrtuch liegende Leiche in das Innere des Sarkophags hinab, — hinter dem Sarkophag aber steht Christus, der, wie es beim Tode Mariae üblich ist, die Mutter mit der Rechten segnet, während er im linken Arm das befreite Seelchen hält.

[3]) Auch die obere Szene stellt nicht die Himmelfahrt allein dar, sondern gleichzeitig die Gürtelspende an den links unten knieenden Thomas. — Orcagnas

gedacht, dafür spricht der gemeinschaftliche Rahmen, — spricht auch die Charakterisierung der Lokalität als eines nach vorn geöffneten Höhlenraumes, über dem sich das sternbesäte Himmelsgewölbe ausspannt.

Während aber in der unteren Szene vier Reihen hintereinander geschichteter Figuren von abnehmender Größe die Vorstellung räumlicher Tiefe erwecken, — spielt die Himmelfahrt vor einem mosaizierten und somit neutral gemachten Grund. Außerdem sind die unteren Figuren, die dem Auge doch näher stehen, kleiner als die oberen. Und um die Einheitlichkeit des Eindrucks ganz zu untergraben, sind rechts unten am Rande die Porträtköpfe des Malers und seines Begleiters (eines Stifters?) in viel zu großen Verhältnissen eingefügt.

Unter Orcagnas Händen verwildert das Relief. Es mußten erst die theoretischen Studien des 15. Jahrhunderts absolviert werden, damit seine Tendenzen dem Relief wirklich zugute kommen konnten.

Doch wird man mit dieser abschätzigen Kritik der Bedeutung des Mannes nicht gerecht.

Das naive Auge wird sich an dem vielfältigen Reichtum seiner Reliefs stets ebenso ergötzen wie an den Reizen eines buntbelebten Bühnenbildes.

Ich glaube, daß Orcagna eine ähnliche Wirkung mit Bewußtsein angestrebt hat. Die geöffneten Vorhänge, welche die meisten seiner Szenen nach vorn abschließen — als Rahmen im Rahmen und als Repoussoir, — scheinen mir noch mehr zu bedeuten als einen Behelf in perspektivischen Nöten. Wir wissen, welch bedeutsame Rolle das geistliche Schauspiel in der Örtlichkeitsdarstellung der frühen italienischen Malerei gespielt hat.[1]) Es liegt nahe, daß der Maler Orcagna die hier gebotenen Mittel benutzte, um seine Reliefgeschichten in die ideale Wirklichkeit der Schaubühne zu versetzen.

Orcagna ist ein geschickter Regisseur gewesen, der aufs feinste zu berechnen verstand, wie eine Szene zu gestalten sei,

---

Komposition ist bestimmend gewesen für eine ganze Reihe von Darstellungen desselben Vorwurfs in Florenz und Prato; vgl. insbesondere das Relief des Nanni di Banco über der Porta della Cintola am Dom zu Florenz.

[1]) vgl. P. Weber, Christliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894.

damit sie die Schaulust der Menge voll befriedige. Er wußte, daß der Zuschauer vor allem Abwechselung verlangt und bunten Reichtum, ferner höchste Naturwahrheit der schauspielerischen Geste, — daß er sich aber gern durch allerlei Blendwerk über die räumliche Situation hinwegtäuschen läßt.

Dazu kommt noch eins. Im letzten Grunde war Orcagna vor allem Dekorator. Dem unbeschreiblichen Zauber seiner Dekorationskünste wird sich niemand entziehen können, der zum ersten Male Orsammichele betritt.

Deshalb tut man ihm bitter unrecht, wenn man seine Reliefs losgelöst von ihrem Bestimmungsorte betrachtet und abschätzt. Wie die Schöpfungen Ghibertis stehen und fallen sie mit dem Rahmen, für den sie gedacht sind.

Sie sollen sprechende Augen sein in einem Meer von Marmor, Gold und bunter Mosaik. Sie sollen sich behaupten an einem schimmernden Gebäude, das ganz übersponnen ist von reichstem Zierat. In solch lauter Umgebung würden sich die stillen, strengen Bildungen Andrea Pisanos verlieren. Will das Relief hier zur Geltung kommen, so muß es räumliche Tiefe, starkes Volumen und kräftige Ausdrucksakzente aufweisen. Deshalb durchbricht Orcagna den Hintergrund so gut er kann, — deshalb bildet er Körper von solcher Fülle und Fleischlichkeit, daß sie den Rahmen zu sprengen scheinen, und deshalb übertreibt er die Gesten mitunter bis zur Verzerrung. Das Relief hat darunter gelitten, gewiß! Aber wir dürfen nicht vergessen, daß Orcagna dadurch zum Schöpfer eines neuen Menschentypus geworden ist, der die Plastik des ausgehenden Trecento beherrschte und den Übergang zum Quattrocento vermittelte. Mit Recht hat Schmarsow[1]) den Meister als „den heimlichen Zerstörer“ des gotischen Stils charakterisiert.

Seine Figuren haben nichts mehr an sich von dem gotischen Linienstil, den Andrea Pisano zur letzten Verklärung brachte. Orcagna komponiert nur noch in Flächen und Massen.

Die gotische Milde der Typen ist einer Ausdruckskraft gewichen, die oft an Wildheit streift.

Aus manchem der Propheten in Orsanmichele spricht bereits der Geist Quercias und Donatellos.

---

[1]) vgl. S. Martin von Lucca S. 157.

Exkurs.

Vergleichende Tabellen der toskanischen, byzantinischen und oberitalienischen

	Pisa, Baptist.	Lucca, St. Martin.	Byzant. Kanon.	Modena, Dom.
Januar	Mann mit Schriftrolle neben altarartigem Herd	Mann, der sich am Feuer wärmt	Hasenjagd oder Schweineschlachten.	Mann in Kapuze und Mantel bei häuslicher Arbeit.
Februar	Angler neben Palme	Angler.	Kälte Greis am Feuer.	Mann, der sich am Feuer wärmt.
März	Sitzender Mann, der etwas schneidet.	Mann, der den Weinstock beschneidet.	Krieg Krieger.	Gärtner, der Bäume beschneidet.
April	Jüngling mit Blumenkorb.	Jüngling mit Blume.	Weide Kriophoros.	Mann mit Blumen.
Mai	Bewaffneter Reiter	Reiter mit Blume.	Blumen. Ein Vornehmer mit Blütenzweigen oder an Blume riechend.	Spaziergänger.
Juni	Mähder.	Mähder	Wiesenernte. Mähender Schnitter.	Grasmähder.
Juli	Drescher.	Drescher.	Getreideernte Ährensichler.	Kornmähder
August	Feigenleser.	Feigenleser.	Hitze. Halbnackter Trinker mit Fächer.	Drescher.
September . . .	Kelterer	Kelterer	Weinernte. Winzer mit Bütte.	Kelterer.
Oktober	Pflüger.	Mann, der Wein in ein Faß gießt.	Vogelsang. Vogelsteller mit Falke und gefangenen Vögeln.	Mann, der Wein in ein Faß gießt.
November . . .	Schweineschlächter.	Pflüger.	Pflüger oder Säemann.	Säemann.
Dezember . . .		Schweineschlächter.	Saat oder Hasenjagd.	Holzhacker

Monatszyklen nach Schmarsow, Zimmermann u. Strzygowski (vgl. Anm. 2 S. 17).

Verona, S. Zeno	Parma, Baptisterium.	Ferrara Dom.	Arezzo, Pieve
Mann, der sich am Feuer wärmt	Holzspalter	Janus bifrons	Janus bifrons mit Krug
Gärtner, der Äste beschneidet	Umgräber	Mann, der Holz hackt für das Feuer unter einem Kessel	Mann neben einem Kessel — Reisig von den kahlen Bäumen schneidend
Hornbläser (Viehtreiber?)	Hornbläser	Hornbläser	Hornbläser
Mann mit Blumen	Gekrönter mit Blume und Zweig	Jüngling mit Blume	Vornehmer Jüngling mit Blume
Reiter	Reiter mit Sichel	vakat	Gewappneter Reiter
Früchtepflücker	Kornmähder	vakat	Kornmähder
Kornmähder	Drescher (?)	Drescher	Drescher
Faßbinder	Faßbinder	Faßbinder (neben Feigenbaum)	Faßbinder (neben Feigenbaum)
Traubenleser	Traubenleser	Traubenleser	Traubenleser
Eichelmast-sammler mit Schwein	Säemann	vakat	Säemann
Schweine-schlächter	Rübenleser	vakat	Rübenleser
Holzsammler	Holzsammler	vakat	Schweineschlächter

Literaturverzeichnis.

Abkürzungen im Literaturverzeichnis.

Jahrb. = Jahrbücher der Königlich Preußischen Kunstsammlungen.
Repert. = Repertorium für Kunstwissenschaft.
Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst.

Ästhetische Grundlagen.

Brücke, Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste. Kap. III Reliefperspektive. Leipzig 1887.

Brunn, H., Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. Jahrb. V 1884 p. 231.

Burmester, Grundzüge der Reliefperspektive. Leipzig 1883.

Collner, Grenzen der Malerei und Plastik. Kunsthalle VIII. p. 129—132.

Cornelius, H., Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig u. Berlin 1908. (cf. Rezension H. Wölfflins, Repert. 1909. XXXII. 4. Heft S. 335 ff.)

Duval et Bical, L'anatomie des maîtres. Paris 1890.

Dessoir, M., Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906.

Froriep, Anatomie für Künstler. 1880.

Hauck, G., Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Preuß. Jahrb. 1885 Bd. 56 p. 1 ff.

Hauck, G., Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung. Berlin 1882.

Hauck, G., Die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. Preuß. Jahrb. 1880 Bd. 46 p. 126.

Hildebrand, A., Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 5. Aufl. Straßburg 1905.

Jouin, Du bas-relief. Journal des beaux arts. 1880, 10.

Kollmann, Plastische Anatomie des menschlichen Körpers. 2. Aufl. (Der Schwerpunkt und seine Gesetze.)

Lange, Julius, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Herausgegeben von P. Köbke. Straßburg 1903.

Lange, Konrad, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901. 2. Aufl. 1907.

Lipps, Theodor, Ästhetik. Psychologie des Schönen. Leipzig I 1903, II 1905.

Lipps, Theodor, Ästhetik. In Hinneberg, Kultur der Gegenwart 1907. I, 6. System. Philosophie p. 349—388.

Meader, Symmetry in early christian relief sculpture. Amer. Journal of archaeol. 2nd series IV p. 126.

Merz, Joh., Das ästhetische Formgesetz der Plastik. Leipzig 1892.

Schmarsow, August, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. III. Plastik, Malerei und Reliefkunst. Leipzig 1899.

Schmarsow, August, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig 1906.

Vollbehr, Theodor, Bau und Leben in der bildenden Kunst. Leipzig 1905.

Wulff, Oskar, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Aus: Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. p. 1—40. Leipzig 1908.

Theoretische Quellenschriften.

Alberti, L. B., Della pittura ed. H. Janitschek. Wiener Quellenschriften zur Kunstgeschichte. XI bes. p. 79.

Ludwig, H., Kommentar zu Lionardos Buch von der Malerei. Wiener Quellenschriften. XVII, 3. p. 186.

Gaurieus, Pomponius, De sculptura. Florenz 1504. ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886.

Inventarisation.

Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena. (Fast einziger Vertreter dieser Gattung für Italien.)

Historische Quellenschriften und zusammenfassende Werke.

Bertaux, E., L'art dans l'Italie meridionale. I. 1904. (cf. Repert. 28 p. 255.)

Bode, Wilhelm, Die italienische Plastik. 4. Aufl. Berlin 1905.

Bode-v. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Königl. Museen. Berlin 1888.

Bouchand, La sculpture à Sienne. Paris 1901.

Burckhardt, J., Der Cicerone II. 9. Aufl. Leipzig 1904.

Burger, Fritz, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Straßburg 1905.

Carocci, G., Fontane in Toscana. arte italiana decorativa ed industriale. V. 10.

Carocci, G., Verzeichnis der Straßentabernakel in Florenz. Arte e Storia 1904 p. 141—161.

Carotti, Le porte del Battisterio di Firenze e l'ornamento imitato dalla natura. Arte italiana decorativa ed industriale. V, 9.

Carotti, I pulpiti del medio evo e del rinascimento in Toscana. Arte italiana decorativa ed industriale. 1901. 9. 16. 25.

Cavalucci, C., Manuale di storia della scultura. Turin 1884

Cavalucci, C., S. Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni. Firenze 1881.

Chledowsky, C., Siena. 2. Bde. Berlin 1905.

Ciampi, S., Notizie inedite della sagrestia pistojese de'belli arredi ecc. Firenze 1811.

Cicognara, L., Storia della scultura. Prato 1823.

Crowe und **Cavalcaselle,** Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Max Jordan. Bd. 1—6. Leipzig 1869—1876.

Davidsohn, R., Geschichte von Florenz. Berlin.
Davidsohn, R., Forschungen zur Geschichte von Florenz. I—IV. Berlin
Enlart, C., Les origines françaises de l' architecture gothique en Italie. Paris 1894.
Foerster, E., Geschichte der italienischen Kunst. I. II. Leipzig 1869.
Frey, Carl, Die Loggia dei Lanzi in Florenz. Berlin 1885.
Garucci, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. I—VI. Prato 1879.
v. Geymüller, H., Architektur der Renaissance in Toskana. München 1885 ff. (Mit Anhang über Hohenstaufenkunst und die Herkunft Niccolò Pisanos.)
Gebhardt, E., Les origines de la Renaissance en Italie. Paris 1879.
Ghiberti, L., Commentarj. Freys Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris: Vita di Lorenzo Ghiberti, Berlin 1886.
Giglioli, O. H., Pistoja nelle sue opere d'arte. Firenze 1904.
Ginon, La sculpture florentine an XIV ème siècle. Lyon 1898. (Extrait de l'université catholique.)
Gonse, Louis, L'art gothique. Paris 1890.
Graeven, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. I. II. 1898. 1900.
Grimm, Hermann, Über Künstler und Kunstwerke. I. 1865—1867.
Guasti, Cesare, Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del Campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di stato. Firenze 1887.
Guthmann, J., Die Landschaftsmalerei der toskanischen Kunst von Giotto bis Raffael. Leipzig 1902.
Hettner, H., Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance. Braunschweig 1879.
Knapp, F., Die Kunst in Italien. Einführung in das Wesen und Werden der Renaissance. Berlin 1908.
Kraus, F. X., Realenzyklopädie der christlichen Altertümer. II bes. S. 239.
Kraus, F. X,, Geschichte der christlichen Kunst. I. II. Freiburg 1896 ff.
Kugler, F., Kunstgeschichte. 3. Aufl. Bd. 2. (S. 273.)
Lasinio, Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Camposanto di Pisa. 1824.
v. Lichtenberg, R., Das Portrait an Grabdenkmalen. Straßburg 1902.
Lübke, W., Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880.
Mackowsky, H., Florentiner Wandgrabmäler. Museum. I. S. 63.
Magni, B., Storia dell'arte italiana. I—III. Rom 1900—1902.
Mâle, E., L'art réligieuse au XIII ème siecle. Paris 1903.
Melani, Manuale di scultura italiana. Milano 1899.
Meyer, A. G., Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento. Repert. XVII. S. 18.
Michel, André, Histoire de l'art. Paris 1905 ff. (I, 2. chap. VI. 2 p. 676—710 und II, 2. chap. VII, 1 p. 569 ff. par E. Bertaux.)
Milanesi, G., Documenti per la storia dell'arte senese. I—III. Siena 1854—1856.
Milanesi, G., Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana. 1875.
Milanesi, G., Annotazioni e commenti zur Vasariausgabe. Bd. 1 ff. Florenz 1878 ff.

del Moro, L., La facciata di Santa Maria del Fiore. Illustrazione storica ed artistica. Firenze 1887.

Müntz, Eugène, Florence et la Toscane. Paris 1897.

Müntz, Eugène, Les précurseurs de la Rénaissance. Paris 1882.

Müntz, Eugène, Les artistes français du XIV ème siècle et la Propagande du style gothique en Italie. L'ami des monuments. 1889, 9.

Nardini-Despotti-Mospignotti, Il Campanile di Santa Maria del Fiore. Estratto della „Rassegna Nazionale" di Firenze. 1885. Anno VII p. 55.

Perkins, Charles, Historical handbook of italian sculpture. London 1883.

Perkins, Charles, Tuscan sculptors. I. London 1864.

Philippi, F., Florenz. Berühmte Kunststätten Bd. 20. Leipzig 1903.

Poggi, G., Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decoratione della chiesa e del Campanile tratti dall'archivio dell'opera etc. Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. II. Berlin 1909.

Rathe, Kurt, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Wien und Leipzig 1910.

Reymond, Marcel, La sculpture Florentine. I. II. Florenz 1897—1898.

Reymond, Marcel, La sculpture Florentine au XIV ème et XV ème siècle Gazette des beaux arts. 3 sér. IX p. 353. 3 sér. X p. 307.

Reymond, Marcel, L'antica facciata del duomo di Firenze L'arte VIII. 175.

Richter, L. M., Siena. Berühmte Kunststätten. 9. Leipzig 1901.

Ridolfi, L'arte in Lucca. Lucca 1882.

Rohault de Fleury, Monuments de Pise au moyen-âge. 1866.

Rohault de Fleury, La Toscane au moyen-âge.

v. Rumohr, C. F., Italienische Forschungen. 3. Bde. Berlin 1827—1831.

Salazaro, D., L'arte Romana nel medio evo. Neapel 1881.

Salazaro, D., Studi sui monumenti dell'Italia meridionale del IV al XIII secolo. 2 Bde. Neapel 1874—1877.

Schmarsow, August, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. Bd. 1. Breslau 1890.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 8 Bde. Düsseldorf 1866—1879. (Besonders Bd. 5.)

Schubring, Paul, Pisa. Berühmte Kunststätten 16. 1902.

Schubring, Paul, Mostra dell'arte senese. Repert. 27. p. 470 ff.

Schubring Paul, Das italienische Grabmal der Frührenaissance. Berlin 1904.

Schumann, P., Der Dom zu Pisa (in Borrmann und Graul, Baukunst). Berlin und Stuttgart.

Schultz, H. W., Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. 1860.

Scano, D., Cagliari medioevale. 1902.

Semper, H., Übersicht der Geschichte der toskanischen Skulptur bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Zürich 1869.

Semper, H., Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes. Eßlingen 1905.

Springer, Anton, Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. Leipzig 1898. Bd. 2 u. 3 1904.

Supino, J. B., Arte Pisana. Pisa 1904. cf. Rezension v. Swarzenski Repert. XXVIII p. 164.

Supino, J. B., Gli albori dell'arte fiorentina. Firenze 1906.

Symonds, J. A., History of the Renaissance in Italy. London 1875—1886.

Tanfani-Centofanti, L., Notizie di artisti tratte dai documenti pisani. Pisa 1897.

Thode, Henry, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Berlin 1904.

Thode, Henry, Giotto. Bielefeld und Leipzig 1899.

Thode, Henry, Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd. 2. Berlin 1905. (Einleitung.)

Vasari, Vite, ed. Milanesi, Firenze 1878ff.

Venturi, A., Storia dell arte italiana. Bd. 3, 4. Milano 1904/05.

Venturi, A., Le Gallerie Nazionali. Roma 1894, 1896, 1897, 1899, 1902.

Vöge, Wilhelm, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894.

Wölfflin, Heinrich, Die klassische Kunst. 4. Aufl. München 1908.

Zimmermann, M. G., Oberitalienische Platik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

Zimmermann, M. G., Giotto und die bildende Kunst des Mittelalters. Leipzig 1899.

Romanisch-Byzantinische Anfänge.

Bacci, P., La chiesa di S. Giovanni fuorcivitas di Pistoja. Bolletino d'arte 1907, 1. p. 23ff.

Bacci, P., Gruamonte ed altri maestri di pietra che lavorono intorno alla facciata di S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Note e documenti. Rivista d'arte 1905. III. p. 57—76.

Baldovia, E., Un avorio del museo vaticano Archivio storico. p. 119, 159, 311.

Bonfant, Dionigi, Il Triumpho de los Santos del Reyno de Cerdeña. En Caller, en la emprenta del doctor Antonio Galcerin por Bartholomeo Gobetti. 1635.

Brunelli, E., Gli amboni del duomo di Cagliari. Appunti sulla storia dell'arte in Sardegna. L'arte 1901 p. 59.

Carraresi, C., Dell'antico pergamo marmoreo scolpito di S. Pietro Scheraggio, ora nella chiesa suburbana a S. Lionardo in Arcetri. Firenze 1897.

Chiapelli, A., Guido da Como. Arte e Storia 1895. (cf. C. v. F. Repert. IX p. 245.)

Foerster, E., Beiträge zur neueren Kunstgeschichte. Leipzig 1835. (Kanzel von S. Lionardo in Arcetri.)

Fogolari, G., Sculture in legno del secolo XII. L'arte 1903 p. 461ff.

Giglioli, Odoardo, Il pulpito Romanico della chiesa di San Lionardo in Arcetri presso Firenze. L'arte 1906 p. 278—291.

Graeven, H., Adame e Eva sui coffanetti d'avorio bizantini. Arte 1899 p. 297. (Domtüren des Bonannus.)

Laurière, Les ambons de la cathédrale de Cagliari. Bulletin monumental. vol. 58. 1893.

Melani, Piccoli avori profani del XI, XII, XIII secolo. Arte e Storia 1903 p. 9.

Petrocchi, L., Massa maritima, Arte e Storia. p. 28ff. Firenze 1900.

Poggi, G., Le sculture di S. Michele degli Scalzi presso Pisa (anno 1204) Rivista d'Arte Nr. 1. 1909.

Sarlo, F., Frammenti di scultura del XII e XIII secolo. Arte e Storia 1890.

Scano, D., A proposito del pulpito pisano dell' antica cathedrale di Cagliari. L' Arte 1901 p. 204ff.

Scano, D., L'antico pulpito del duomo di Pisa, scolpito da Guglielmo d'Iunsbruck. Cagliari 1905.

Scano, D., Cagliari medioevale. Impressioni d'arte 1902.

Schmarsow, August, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890.

Vgl. dazu die Rezensionen von:
Tschudi, Repert. XIV. 510—522. 1891.
Dehio, Göttinger gelehrt. Anzeiger. I. S. 2. 1892.
Müntz, Chronique des arts 1890. 40.
Frey, Mitt. a. d. hist. Lit. XVIII S. 4.

Schmarsow, August, Nochmals St. Martin von Lucca. Repert. XV. p. 170ff. 1892.

Spano, Giov., Gli amboni dell'antica cattedrale di Cagliari, Bulletino archeologico sardo, anno II n. 5. 1856.

Supino, J. B., Le porte del Duomo di Pisa. L'arte III. p. 374. 1899. (Einleitende Bemerkungen über Bonannus.)

Swarzenski, G., Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz. Repert. XXIX p. 518.

Tavenor-Perry, Some square ambones in Northern Italy. Burlington Magazine 1909. Novemb. S. 100ff.

Vöge, Wilhelm, Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus. Repert. XXV. p. 409. 1902.

Zimmermann, M. G., Die Spuren der Langobarden in der italienischen Plastik des 1. Jahrtausends. Nürnberg 1895. (Vortrag. — Kunsthist. Kongreßberichte Leipzig.)

Niccolò und Giovanni Pisano.

a) Allgemeines.

Brach, A., Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena. Straßburg 1904.

Carabellese, Da Niccolò Pisano a Niccolò Bolognese. Rassegna Pugliese vol. XV. Nr. 5. 1898.

Dütschke, Die antiken Kunstwerke des Camposanto in Pisa. S. 20. Leipzig 1874.

Gillet, L., La renaissance avant la renaissance. Les origines de Niccolò Pisano. Revue de l'art ancien et moderne. XV. 281—297. 1904.

Melani, La natività di Cristo in un avorio vaticano del XI secolo e in due marmi (Pisa e Pistoja) di Niccolò e Giovanni Pisano. Arte e Storia 1902. 21. p. 85.

Milanesi, Documenti per la storia dell'arte senese I. p. 149. 1854.

Reymond, M., L'angelo che suona del Bargello e la Fontana di Perugia. Archiv. stor. dell'arte 1894. p. 484.
Rolfs, W., Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello. Z. f. b. K. 1904/05. cf. Repert. XXVII p. 377. C. v. F.
Rumohr, Italienische Forschungen. II. S. 141. 1827.
Schmarsow, A., Niccolò und Giovanni Pisano. Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz. Leipzig 1897.
Schmarsow, A., Nicolaus und Johannes von Pisa. Nord und Süd. Nov. 1890.
Schubring, P., Bischofsstühle und Ambonen in Apulien. Z. f. christl. K. XVII p. 192.
Swarzenski, G., Eine florentiner Bildhauerschule im Anfang des Trecento. Kunstchronik 1903/04. Sp. 196 ff.
Swarzenski, G., Ein florentiner Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts. Z. f. b. K. N. F. XV. S. 99—104. 1904. Vgl. Sitzungsberichte d. kunsthistor. Ges. 1904. 4—8.
Vasari, ed. Milanesi I.
Vermiglioli, G. B., Dell'acquadotto e della fontana di Perugia. 1827.
Vermiglioli-Massari, Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e Arnolfo fiorentino che ornano la fontana maggiore di Perugia. 1834.
Venturi, A., La scultura senese nel trecento. L'arte 1904. VII. p. 209—222.
Venturi, A., La scuola di Nicola d'Apulia. L'arte 1904. VII. p. 1—7.
Zimmermann, M. G., Die Pisaner Bildhauer Niccolò und Giovanni (nachweisbar tätig 1260—1313). Museum II p. 87 ff.

b) Niccolò Pisano (ca. 1206—1280).

Fomenschatz 1888. Kanzel d. N. P. im Baptisterium zu Pisa um 1260.
Hiazintow, Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos. Moskau 1900. Sonderabdruck aus den gelehrten Schriften der Moskauer Universität. Vgl. Rezension von Wulff, Repert. XXVI p. 428 ff.
Köhler, Kunstblatt 1826 (Ableitung von Benedetto Antelami).
Möller, A., Das Naturgefühl bei Niccolò Pisano. Repert. XXVIII p. 1 ff.
Poggi, G., L'arca di S. Domenico a Bologna nel Rosario, Memorie domenicane, felbraio 1908.
Venturi, A., Il genio di N. P. Rivista d'Italia I. p. 6. 1898.

Die Ansichten der neueren Kunstforscher über die Herkunft von N. P's. Stil verteilen sich wie folgt:

These für Toskana.

Bode a. a. O.
Brun, C., Rezension von Melani. Repert. X. S. 92. 1887.
Dobbert, E., Über den Stil N. P.'s und seinen Ursprung. München 1873.
Dobbert, E. in Dohmes Kunst und Künstler. I. Leipzig 1877.
Hettner, Italienische Studien. Braunschweig 1879.
Milanesi, Commentario alla vita di N. P. Vasari. I. p. 322. 1878.
Müntz a. a. O.
Perkins a. a. O.
Poggi, G., La patria di Niccolò Pisano. Rivista d'Arte 1907. 9—12.

Polaczek, E., Magister Nicholas de Apulia — aus Pisa. Repert. XXVI. S. 361 ff. 1903.
Polaczek, E., Zwei Selbstbildnisse des N. P. Z. f. b. K. S. 143. 1902/03.
Schmarsow, A., St. Martin von Lucca etc. 1890.
Schnaase, Zur Geschichte d. N. P. Z. f. b. K. V. S. 67. 1870.
Semper, H., Zu Schnaases Aufsatz, ebenda V S. 224.
Semper, H., Über die Herkunft von N. P.'s Stil. Z. f. b. K. VI. S. 295, 333, 356, 363.
Supino, Arte pisana. p. 47 ff.

These für Apulien.

Bertaux, E., Magister N. Pietri de Apulia. Paris 1902. Annales du congrès d'histoire comparée de 1900. 7ème section.
Bertaux, E., L'art dans l'Italie méredionale. Paris 1904.
Carabaselle a. a. O.
Crowe u. **Cavalcaselle,** Geschichte der italienischen Malerei. I. S. 192.
Crowe, N. P. and the renascence of sculpture. The nineteenth Century. vol. 39. april 1896.
v. Fabriczy, C., Repert. XXVIII. S. 273/74. 1905.
Foerster a. a. O.
Frey a. a. O.
v. Geymüller, H., Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien. München 1908.
Grimm, H., Über Kunst und Künstler. I. S. 52. 1875.
Kugler, Kunstgeschichte. 3. Aufl. II. S. 273. 1877.
Melani, A., Scultura italiana antica e moderna. Manuali Hoepli. Serie artist. 3. 4. p. 182 ff. 1886.
Melani, A., Nell'arte e nella vita (1. Sulla patria di N. P.). Milano 1903.
Salazaro, D., Monumenti dell'Italia meridinale. Napoli 1874.
Schubring, P., Pisa. Leipzig 1902.
Schubring, P., Monatshefte für Kunstwissenschaft 1905. S. 254.
Toschi, G. B., Nota intorno alla patria di N. P. L'Italia 1884. p. 120.
Venturi, A., Storia dell'arte italiana. III. p. 1004 ff. 1904.

c) Giovanni Pisano (ca. 1250—1320).

Barsotti, S., Documenti inediti zu G. P. Miscellanea d'erudizione pisana. I. p. 95—101. 1905.
Contucci, P., Sculture di G. P. nel pergamo di S. Andrea in Pistoja. Pistoja 1842.
Justi, Ludwig, G. P. und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum. Jahrb. XXIV. Heft III S. 247 ff. 1903.
Krumbholtz, Ein Werk G. P.'s (Weihwasserbecken). Zentralblatt der Bauverwaltung. XXI. S. 368.
Pecchiai, P., Documenti inediti su G. P. Miscellanea d'erudizione pisana. p. 44—46. 1905.
Sauerlandt, M., Die Bildwerke des G. P. Düsseldorf 1904.
Supino, J. B., Giovanni Pisano. Archivio storico 2. I. p. 43 ff. 1895.

Supino, J. B., Il pergamo di G. P. nel duomo di Pisa. Archivio storico. V. p. 65. 1892.

Swarzenski, G., Neuere Literatur über G. P. (Justi, Brach, Sauerlandt.) Kunstgeschichtliche Anzeigen. 1905. S. 33 ff.

Swarzenski, G., G. P.'s Kanzel im Dom zu Pisa. Archiv für christl. Kunst VIII. 10.

Vgl. ferner die unter a) angegebenen Schriften von Brach, Schmarsow, Zimmermann usw.

Lorenzo Maitani (ca. 1275—1330).

Fumi, L., Il duomo d'Orvieto. Roma 1891.

Fumi, L., La facciata del duomo d'Orvieto. Archivio storico dell'arte. II. 85.

Gruner, Die Basreliefs am Dom zu Orvieto (Text v. E. Braun), Leipzig 1858.

Lisini, A., Il duomo di Siena e i pareri di Lorenzo Maitani. Album poliglotto raccolto da L. Fumi. Siena, Roma 1891. p. 72.

Luzi, L., Il duomo d'Orvieto. Florenz 1866.

Nardini-Despotti-Mospignotti, Lorenzo del Maitano e la facciata del duomo d'Orvieto. Archivio storico dell'arte. IV. 1891.

Della Valle, P., Storia del Duomo di Orvieto, Roma 1783.

Andrea Pisano (1273—1348).

Guthmann, J., Die Landschaftsmalerei der toskanischen Kunst von Giotto bis Raffael. Leipzig 1900. (I. Eine Ergänzung zu Giottos Darstellungsweise: Andrea Pisano.)

Justi, L., Andrea Pisano. Museum VIII. p. 29—33.

v. Schlosser, J., Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. Jahrb. der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 17. Wien 1896.

Schmarsow, A., Andrea Pisano. Preuß. Jahrb. 1889 Bd. 63 S. 161 ff.

Schmarsow, A., Andrea Pisano in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz. Leipzig 1897.

Supino, J. B., Nino e Tommaso Pisano. Archivio storico dell' arte. 1895 2. ser. I. p. 343.

Andrea Orcagna (ca. 1329—1368).

Carocci, G., Or S. Michele, Arte Ital. Decor. e Industr. 1905 p. 57—74—81.

Schmarsow, A., S. Martin von Lucca etc. Breslau 1890. S. 157 ff.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Curriculum vitae.

Am 5. September 1882 wurde ich zu Leipzig-Plagwitz als Sohn des Kaufmanns und Gutsbesitzers Friedrich Richard Biehl geboren. Von Ostern 1893 ab besuchte ich das Thomasgymnasium zu Leipzig, das ich Ostern 1902 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Meine Studien betrieb ich auf den Universitäten Lausanne, Genf, Leipzig, Berlin und Heidelberg. Zunächst hörte ich juristische Vorlesungen, dann philosophische, historische, archaeologische und kunstwissenschaftliche. Ich war Mitglied der Seminarien folgender Herren Professoren: von Duhn-Heidelberg, Marx-Heidelberg, Schmarsow-Leipzig, Thode-Heidelderg, Windelband-Heidelberg und Wölfflin-Berlin.

Im Jahre 1908 löste ich die kunsthistorische Preisaufgabe der philosophischen Fakultät zu Heidelberg. Die preisgekrönte Arbeit wurde als Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde angenommen. Am 23. Juli 1909 bestand ich die mündliche Doktorprüfung in neuerer Kunstgeschichte als Hauptfach, in Philosophie und Archaeologie als Nebenfächern.

Zu Studienzwecken unternahm ich ausgedehnte Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien und die Schweiz. Den Winter 1908/09 verbrachte ich ganz in Florenz, wo ich als Mitarbeiter für die neuerscheinende deutsche Vasari-Ausgabe tätig war.

Jedem der genannten Herren Professoren fühle ich mich zu aufrichtigem Danke verpflichtet, insbesondere meinem verehrten Lehrer, Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Henry Thode, der meine Studien in weitgehendster Weise anregte und förderte und mir viele Beweise eines nie ermüdenden Wohlwollens gab.